Mus. Th. 4°
1761 - 3

Winkler

Harmonie- und Compositionslehre

für

**junge Musiker, Orgelschüler und Schul-
seminaristen etc.**

von

M. J. Winkler.

Zweite,
**durchaus umgearbeitete Auflage der Generalbass- und Harmonielehre
von Zeheter und Winkler.**

Dritte Abtheilung:

Der Contrapunkt.

Nördlingen.
Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung.
1859.

28.J.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Harmonie- und Compositionslehre.

Sachregister.

Aller praktischen Anwendung zuwider 404.
Alte Schule 471.
Antwort 622.
Anwendung, praktische 393. 404. 407. 467.
Anwendung der Bindungen 403. 465.
Arie 491. 492.
Ausführung 621.
Ausfüllungsstimme 548.
Ausfüllende Mittelstimme 431.

Begleitung 450.
Beethoven 444.
Bewegung, freiere 478.

Cadenz 490. 491.
Canon 578.
„ dreistimmig 585.
„ mit Begleitung 591.
„ vierstimmig 591.
Cantus firmus 384. 388. 433. 434. 491.
Charakter 491.
Chor 499. 527.
Confutalis 439.
Consonanz 385.
Contrathema 548. 557.
Crucifixus 485.

Dissonanz 185.
Dona nobis 657.
Doppel-Canon 613.
Doppelter Contrapunkt 385. 392. 548. 555. 559. 562.
Doppel-Fuge 674.
Dreifache Fuge 707.
Dreifacher Contrapunkt 548. 564.
Dreistimmig 431.
Dreistimmigkeit 433.
Dreistimmiger Canon 585.
Dreistimmige Fuge 666.
Durchführung 631.

Ecce Dominus veniet 540.
Eintritt 413.
Engführung 621. 630.
Erbärmlicher Contrapunkt 388.
Erläuterung, praktische 411.
Erlkönig 415.
Ernsterer Stil 407.

Fester Gesang 384.
Finale 512.
Form der Fuge 621.
Freier Satz 415.
Freier Stil 415.
Freischütz 417.
Fugato 748.
Fuge 621. 662. 666.
Führer 622.
Führung, melodische 412.
„ rhythmische 412.
Führung der Stimmen, ungezwungene 431.

Gattung 383. 396. 403. 431. 434. 465. 471. 476. 482.
Gebunden, kleine Secunde und Non 415.
Gefährte 621. 623.
Gegensatz 621. 626.
Gemischter Rhythmus 399.
Gesang, fester 384.
Gesangsgruppe 449.
Gesangstrio 459.
Geschlossener Canon 579.

Harmonie, freie 391.
„ mehr als vierstimmige 523.
„ vierstimmige, mit Orchestermassen 502.
Hauptdurchführung 548.
Hauptthema 548.

Jesu dulcis memoria 484.
Iphigenie 415.

Kirchlicher Ernst 554.
Kunstmittel 401. 431.

Lachrimosa 496.
Leiteton 523.
Lied 495.
Ligaturen 403. 465.

Mittelstimmen, ausfüllende 431.
Morgenlied 486.
Motette 487. 527. 541.
Musik, strenge 385.

Nelson-Messe 519.

Octaven, verdeckte 385.
Offener Canon 579.
Orchestermassen 502.
Orgelpunkt 621. 631.

Polyphonie 523.
Praktische Anwendung 393. 404. 407. 467.
Praktische Seite 571.

Quartett 565.
Queerstand 386.
Quinten, verdeckte 385.
Quintett 529. 531.

Recitativ 493.
Recordare 489.
Reinheit des Satzes 431.
Räthsel-Canon 619.
Ruhepunkt 555.

Sechsstimmig 538.
Stabat mater 424. 471. 664.
Stimmordnung 621. 622.
Strenge Harmonie 431.
Strenger Satz 386. 398.
Strenger Stil 381.
Strenge Schreibart 579.
Strenge Schule 465. 467.
Subject 549. 562.

Terzett 454.
Terzetten 459.
Thema 621.
Themate 559.
Thematische Arbeit 401. 449.
Tuba mirum 517.

Umkehrung 548. 562. 661.
Umkehrbare Melodieen 548. 555.
Unendlicher Canon 579.
Unison 560.
Uebergreifen 393.
Uebungsmelodieen 387. 390. 395. 400.

Verdeckte Octaven 385.
Verdeckte Quinten 385.
Vergrösserung 621. 630.
Verkleinerung 621. 630.
Verlegung des Cantus firmus 392.
Vierstimmiger Canon 591.
Vierfacher Contrapunkt 548. 569.
Vierstimmiger Contrapunkt als Begleitung 491.
Vorbereitung der Bindungen 465.

Weihnachtsgesang 524.

Zauberflöte 443.
Zweistimmiger Canon 578.
Zweistimmige Fuge 662.
Zwischenharmonie 621. 627.
Zwölfstimmiges Osanna 543.

Inhalt
der dritten Abtheilung.

Pag.

§. 1. **Der einfache Contrapunkt.**
Erste Gattung des zweistimmigen einfachen Contrapunktes. Cantus firmus in der Oberstimme 384
§. 2. Cantus firmus in die Unterstimme verlegt 388
§. 3. Zweite Gattung des zweistimmigen einfachen Contrapunktes 396
Thematische Arbeit 401
§. 4. Dritte Gattung des zweistimmigen einfachen Contrapunktes 403
§. 5. **Dreistimmiger Contrapunkt.**
Erste Gattung. Eine Note der Harmonie gegen Eine der Melodie 431
§. 6. Zweite Gattung des dreistimmigen einfachen Contrapunktes 434
§. 7. Dritte Gattung. Anwendung der Bindungen 465
§. 8. **Vierstimmiger Contrapunkt.**
Erste Gattung 471
§. 9. Zweite Gattung 476
§. 10. Dritte Gattung 480
§. 11. Vierstimmiger Contrapunkt als Begleitung 491
§. 12. Vierstimmige Harmonie mit Orchestermassen 502
§. 13. Von der mehr als vierstimmigen Harmonie 523
§. 14. Vom doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkt 548
§. 15. Der doppelte Contrapunkt —
§. 16. Doppelter Contrapunkt in der Octave 555
§. 17. Doppelter Contrapunkt in der Terz oder Decime 559
§. 18. Doppelter Contrapunkt in der Quinte 562
§. 19. Der dreifache Contrapunkt 564
§. 20. Der vierfache Contrapunkt 569
§. 21. Der Canon 578
§. 22. Der zweistimmige Canon —
§. 23. Der dreistimmige Canon 585
§. 24. Der vierstimmige Canon 591
mit Begleitung —
§. 25. Der Canon über einen Choral 601
§. 26. Der Doppel-Canon 613
Der Räthsel-Canon 619

Pag.
§. 27. Die Fuge . 621
1. Das Thema . —
2. Stimmordnung . 622
3. Der Gefährte . 623
4. Der Gegensatz . 626
5. Der Zwischensatz 627
6. Vergrösserung oder Verkleinerung des Thema's 630
7. Die Engführung . —
8. Durchführung, Form der Fuge 631
9. Der Orgelpunkt . —
§. 28. Die zweistimmige Fuge 662
§. 29. Die dreistimmige Fuge 666
§. 30. Die Doppel-Fuge . 674
§. 31. Dreifache Fuge . 707
§. 32. Vierfache Fuge . 718
§. 33. Die Fuge über einen Choral —
§. 34. Die Fuge als Theil eines Tonstückes 723
§. 35. Das Fugato . 748

Dritte Abtheilung.

Der Contrapunkt.

§. 1. Der einfache Contrapunkt

ist nichts anderes, als die Begleitung einer Melodie. Diese Begleitung kann ein-, zwei-, drei- und vierstimmig sein, ja, es können sich noch mehr Stimmen betheiligen.

Wir beginnen bei

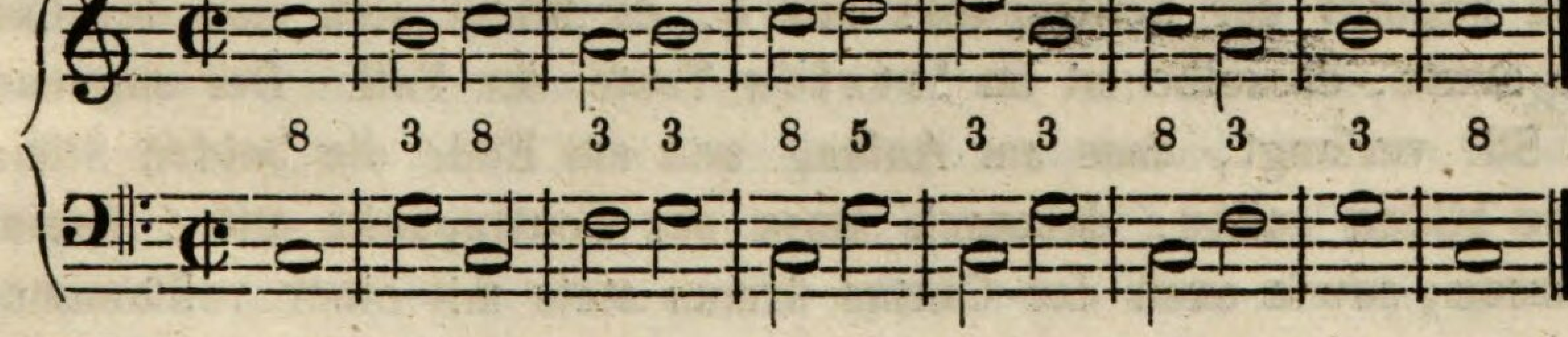
der ersten Gattung des zweistimmigen einfachen Contrapunktes,

indem wir eine Melodie zunächst für die Oberstimme wählen, ihr eine begleitende Unterstimme geben, und zwar so, dass immer auf eine Note der Melodie eine Note der Begleitung kommt, und also Note gegen Note, Punkt gegen Punkt (daher Contrapunkt) steht.

Das Verfahren hiebei ist uns nicht neu. In der ersten Abtheilung, gleich bei den Begleitungen der Melodieen mit Dreiklängen aus der Scala haben wir dies gethan, indem wir allererst den Bass zur Melodie schrieben. Schon damals aber haben wir die Unbehilflichkeit des Basses bemerkt, der sich immer von der Tonica aus in die Ober- oder Unter-Dominante bewegte, und das Starre und Steife desselben später dadurch vermeiden gelernt, dass wir die Versetzungen des Dreiklanges angewendet haben, welche uus näher und bequemer lagen.

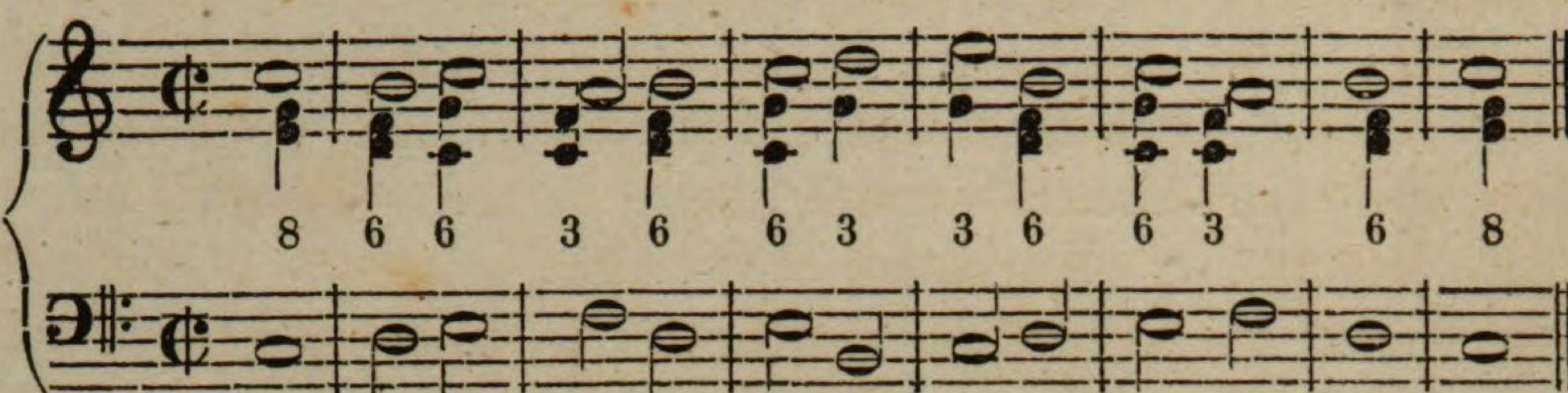
Bei unserm zweistimmigen Contrapunkte nun sollen uns ebenfalls die Dreiklänge als Unterlage und Anhalt gelten, aber wir begleiten meistens vermittelst der Versetzungen des Dreiklanges, und von diesen hauptsächlich mit dem Sext-Accord, sehen darauf, dass sich zur Oberstimme ein guter, fliessender Bass bilde. Dadurch werden wir, wenn wir die Intervalle der beiden Stimmen durch Ziffern bezeichnen, hauptsächlich Sexten und Terzen erscheinen sehen.

Folgende Melodie wird mit Dreiklängen so begleitet:

1.


Statt dessen wenden wir nun Sext-Accorde an, welche abwechselnd bald in der Sext- bald in der Terzlage erscheinen, damit nicht ermüdende gleichartige Gänge entstehen, und wir auf diese Weise einen guten Bass zu der Melodie erhalten.

2.



An dieses Beispiel wollen wir nun diejenigen Bemerkungen knüpfen, welche zum Theil wesentlich, zum Theil um der Vollständigkeit willen nothwendig sind.

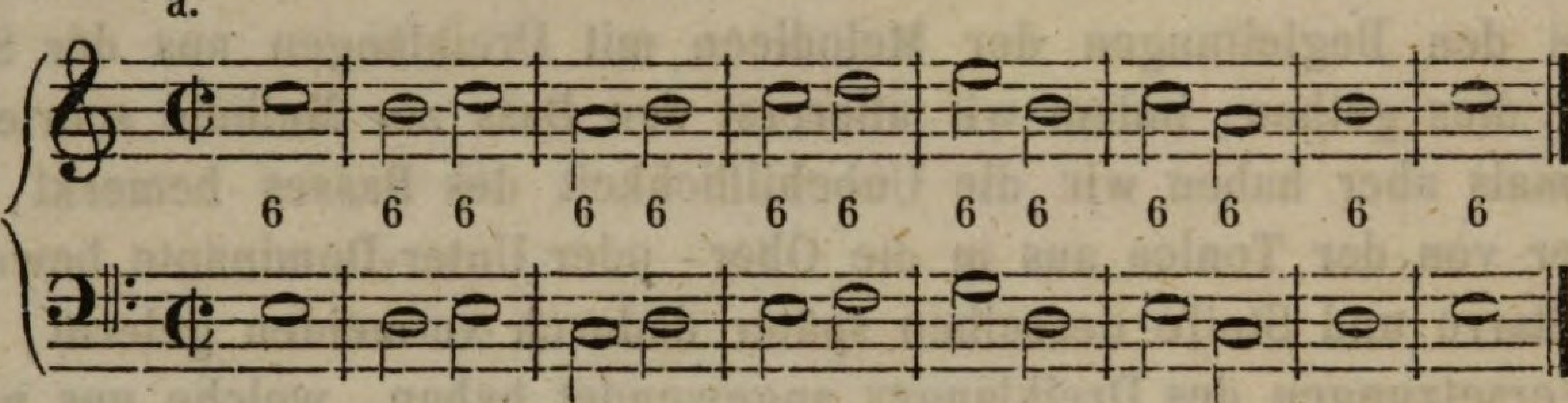
Die Oberstimme nennt man cantus firmus, festen Gesang, er ist gegeben, und die Begleitung desselben ist der Contrapunkt. Im vorstehenden Beispiele also liegt der Cantus firmus in der Oberstimme.

Die kleinen Viertel-Noten weisen nach, dass der Contrapunkt sich auf Dreiklänge stützt, und dass hier durchaus statt derselben nur ihre erste Versetzung gebraucht ist.

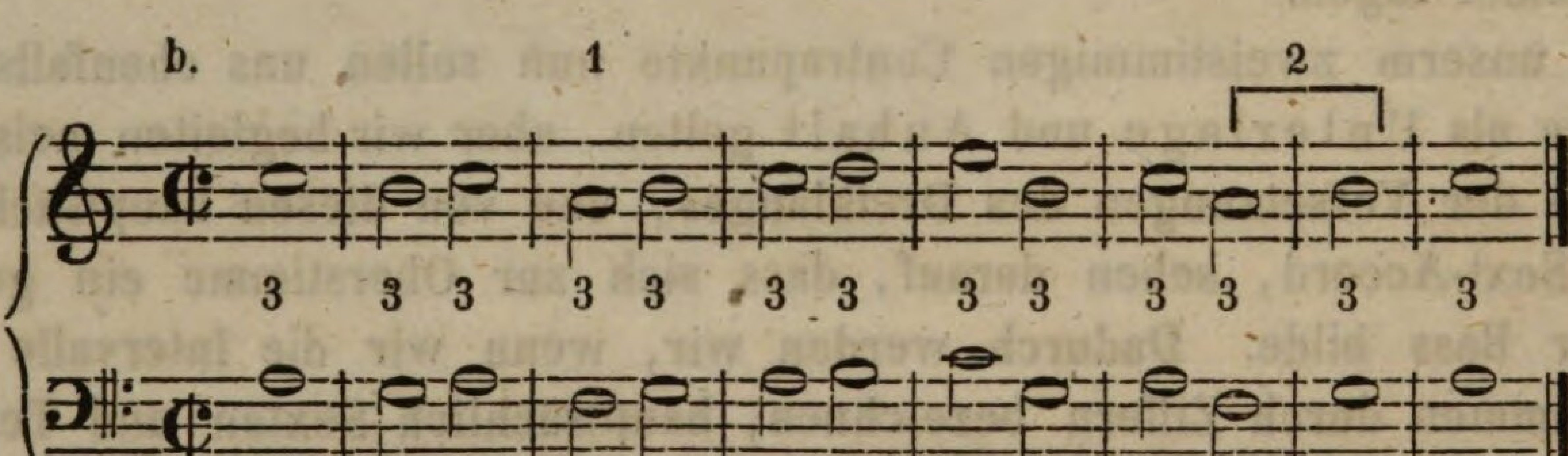
Folgende Begleitungsarten, a und b,

a.

3.



b.



wären an und für sich abgeschmackt und gemein, bei a nur Sexten, bei b nur Terzen. Ein Abwechseln dieser Intervalle hilft solchen Missständen ab.

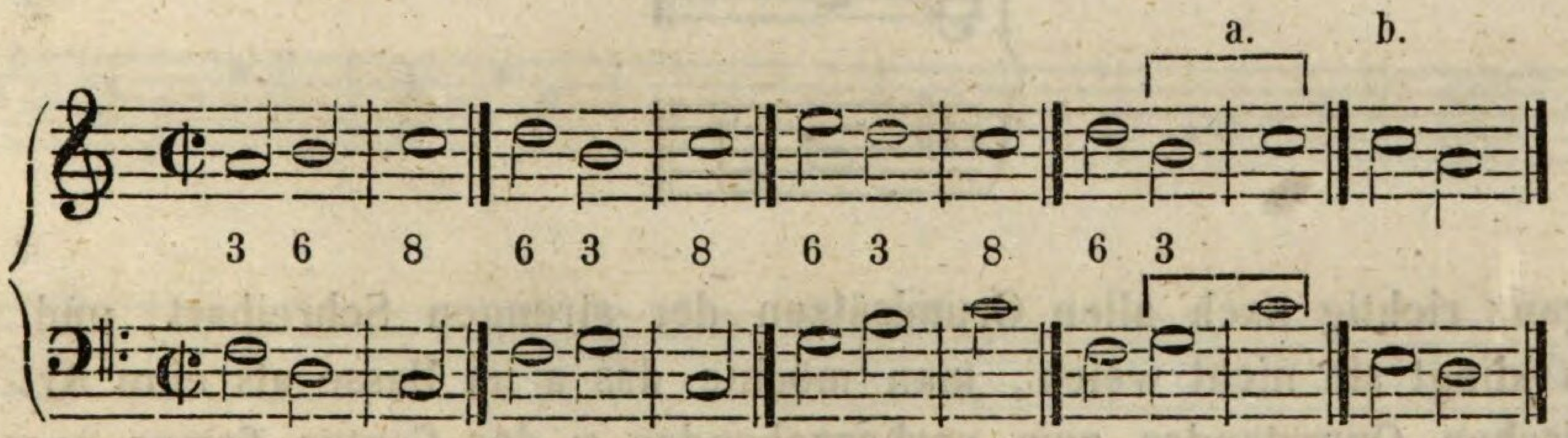
Bei a beginnt der Contrapunkt mit e, es bildet sich also der Cantus firmus zur Sexte, dasselbe ist im letzten Tacte der Fall. Der sogenannte strenge Stil verlangt, dass am Anfang und am Ende die beiden Stimmen eine Octave bilden sollen; demnach muss der Contrapunkt mit c beginnen und schliessen, sowie auch der Cantus firmus stets mit einer vollkommenen

Consonanz beginnen und schliessen soll. Dies geschieht übrigens auch im sogenannten freien Stile.

Unter vollkommener Consonanz versteht man die Quinte und Octave, unter unvollkommener die grosse und kleine Terz und Sext. Im Gegensatze stehen die Dissonanzen, nämlich die Secunde, Quarte, Septe und Non. Was nun immer dagegen eingewendet werden mag und eingewendet wurde, so viel ist und bleibt richtig, dass der zweistimmige Satz delikat und rein behandelt werden muss, da ihn vor Härten und Missklang nichts schützt; er steht entblösst da. Das praktische Feld der Zweistimmigkeit ist nur ein kleines und wir behandeln es nur des erspriesslichen Lehrzweckes willen ausführlicher. Will die Zweistimmigkeit mit ihren Härten in aller Freiheit angewendet werden, so wird der Berufene es sich im Bewusstsein seiner Gründe nicht nehmen lassen. Anderseits aber wird nicht zu bestreiten sein, dass die sogenannte strenge Musik, deren Feld die Kirchenmusik ist, sich gar viele Freiheiten nicht erlauben soll, deren sich der Opern- und Oratorienstil, die Salonmusik etc. wohl bedienen kann, weil ebenso wahr ist, dass die Kunst für Kirche und Oper nun einmal in zwei verschiedenen Richtungen auseinander gehen muss; denn keine dieser Richtungen kann die Stelle der andern vertreten. Daher müssen wir immerhin bei der Lehre beide im Auge haben. Für den Kunstjünger aber ist es im hohen Grade räthlich, sich einige Fesseln gefallen zu lassen; denn namentlich später, beim doppelten Contrapunkte, werden wir sehen, wie nothwendig es ist, sich gewissen Regeln der Reinheit zu unterwerfen, wenn man nicht Gefahr laufen will, Ungeniessbares hervorzubringen.

Vorstehend in b sehen wir nun bei 1 und 2 die Stimmen in zwei grossen Terzen fortschreiten; es werden dadurch die einander entfernten Tonarten F-Dur und G-Dur in harter Weise verbunden, was durch das naheliegende d im Basse leicht verhütet werden kann. Ueberhaupt wird es gut sein, wenn sich der Studirende für den Schluss die folgenden Formen, welche so ziemlich immer die nämlichen sein werden, eigen macht:

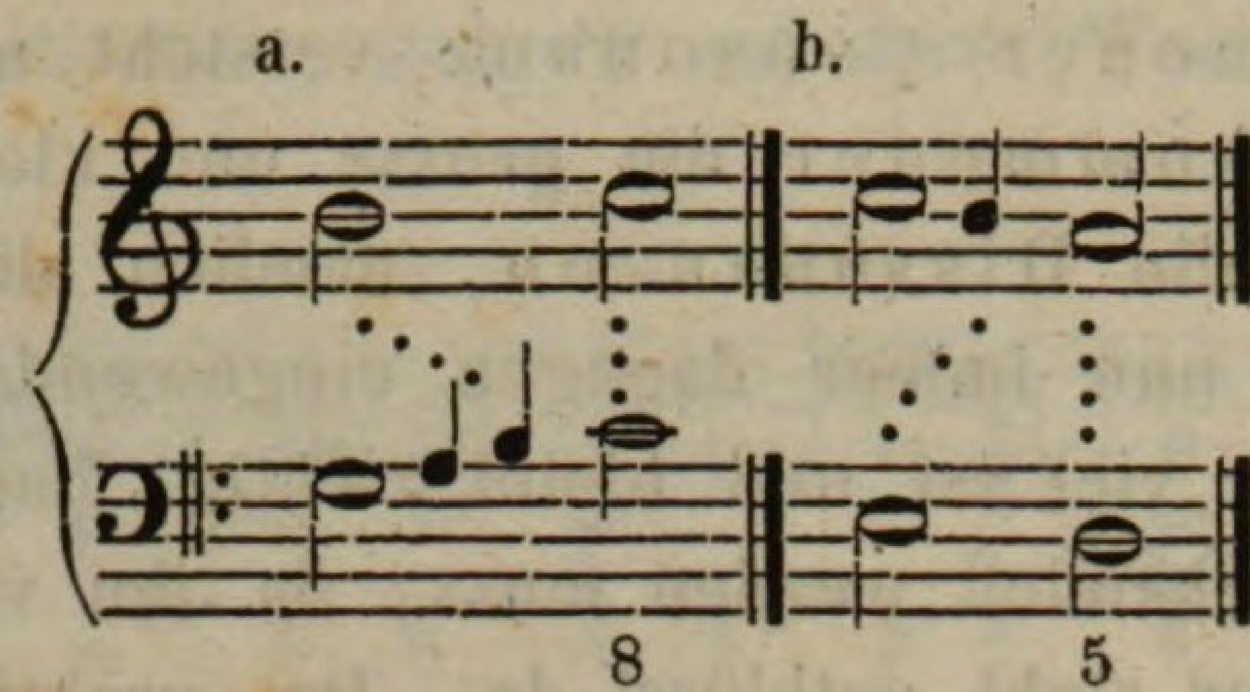
4.



Bei a und b muss, um nur für allenfallsiges Vorkommniss Aufschluss zu haben, einer Aengstlichkeit in Beziehung auf reinen Satz erwähnt werden, welche weiter keinen andern Grund als den der Einbildung hat, es sind dies die sogenannten verdeckten Octaven und Quinten. Bei a nämlich denkt man sich, der Contrapunkt gehe durch die Töne a und h, bei b der Cantus firmus abwärts durch h, und so bilden sich demnach in der

Vorstellung bei a Octaven-, bei b Quinten-Fortschreitungen, wie Folgendes zeigt:

5.

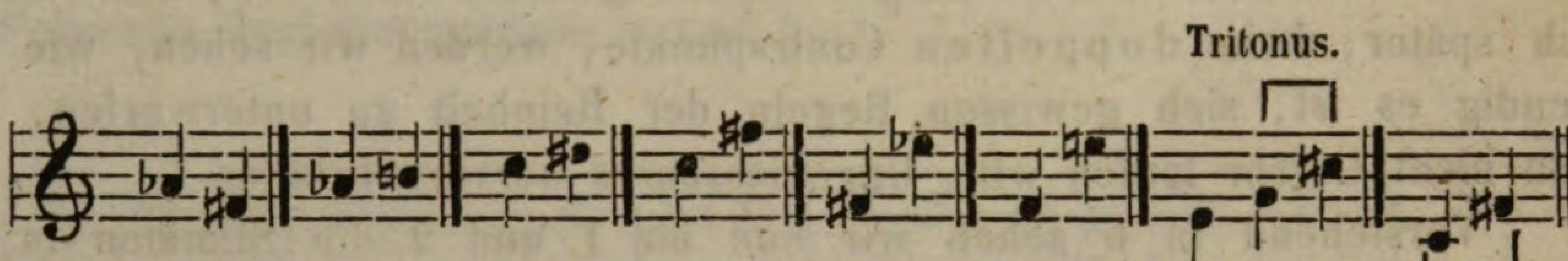


Wir werden natürlich nie wieder darauf zurückkommen.

Es sättigt in harmonischer Beziehung mehr, wenn im zweistimmigen Satze mehr Terzen und Sexten, also sogenannte unvollkommene Consonanzen vorkommen, als dies die Octave und Quinte thun können. Die erste ist beinahe dem Einklange gleich, die letztere klingt hart. Darum ist es besser, wenn sie in Mitte des Stückes nur spärlich angewandt werden, so wie auch eine Cadenz vermieden werden soll.

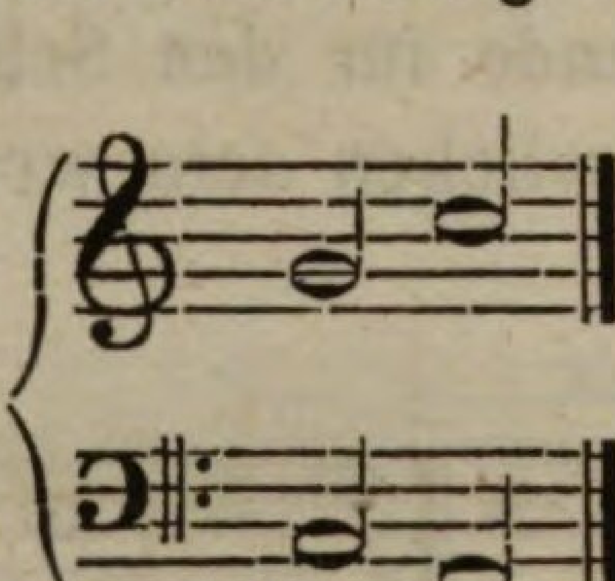
In einer und derselben Stimme vermeidet die strenge Schreibart Sprünge und Fortschreitungen in übermässigen und verminderten Intervallen, wie z. B. folgende:

6.



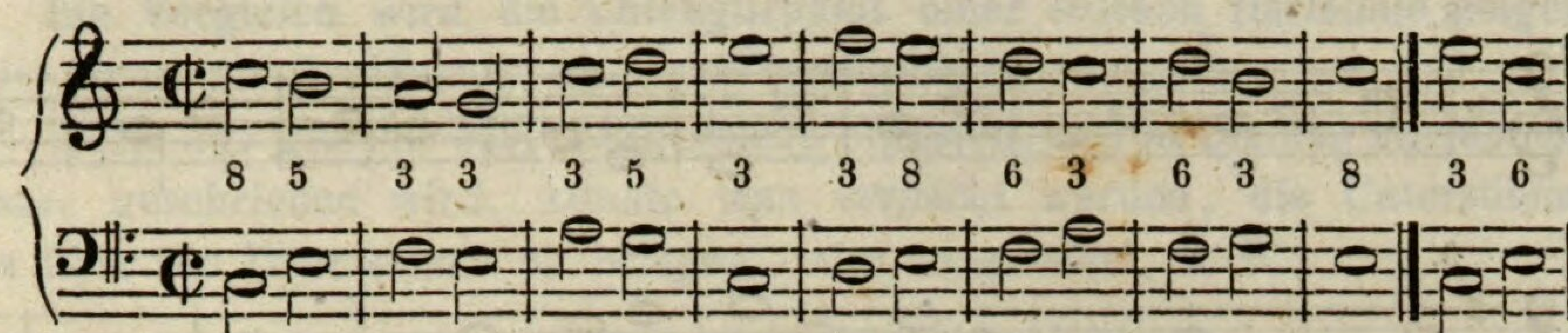
Dem guten Ohre muss übrigens noch viel mehr überlassen bleiben, als sogar die Regeln nicht gut heissen. Folgende Begleitung

7.

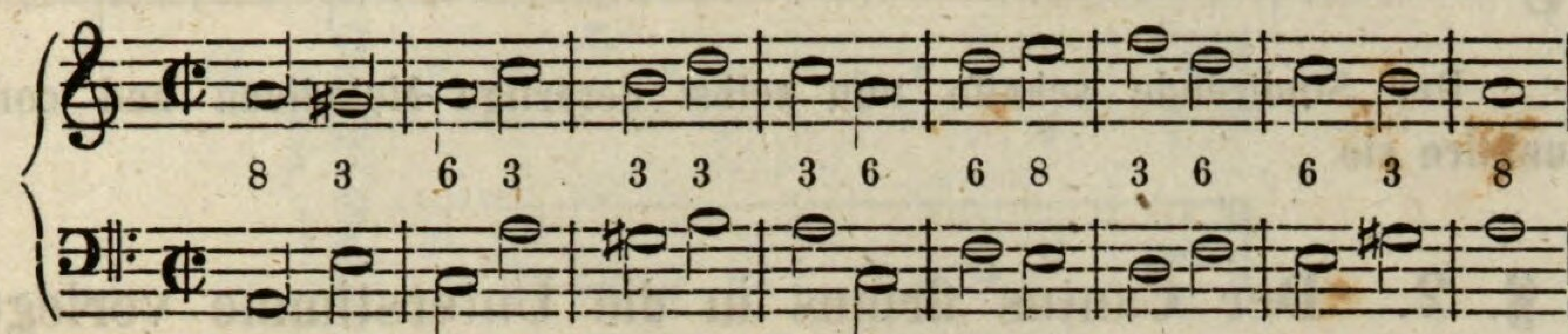


ist ganz richtig nach allen Grundsätzen der strengen Schreibart, und dennoch klingt sie nicht weich, man möchte das a im Basse als eine Art harmonischen Querstandes zum vorhergehenden g des Cantus firmus ansehen. Nochmal sei daher bemerkt, dass bei derlei Uebungen der Wohlklang in feinster Weise beachtet werde, und dass unsere Uebungen um des Lernens willen so weit getrieben werden, dass sich daraus grosse Erfahrung und Gewandtheit erzeuge. In der Folge wird der Gewinn die übrigens nicht schwere Mühe krönen. Wir geben noch ein paar begleitete Beispiele und dann Uebungsmelodieen.

8.

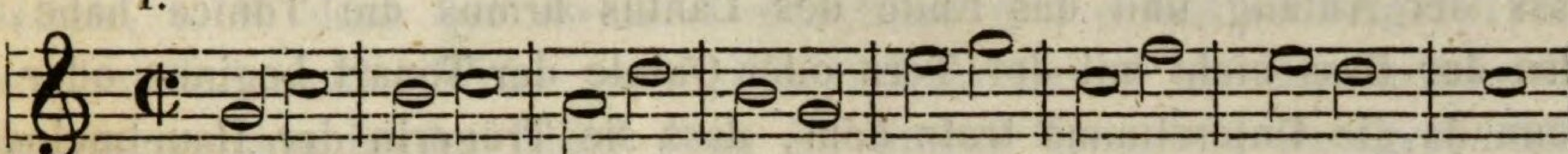


9.

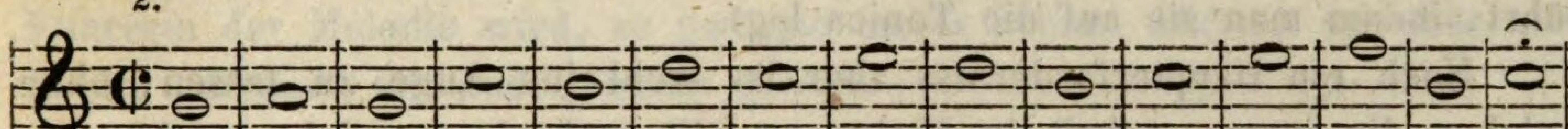


Beim Contrapunktiren der folgenden Melodieen möge nicht ausser Acht gelassen werden, dass die **Dreiklänge** die Grundlage bilden.

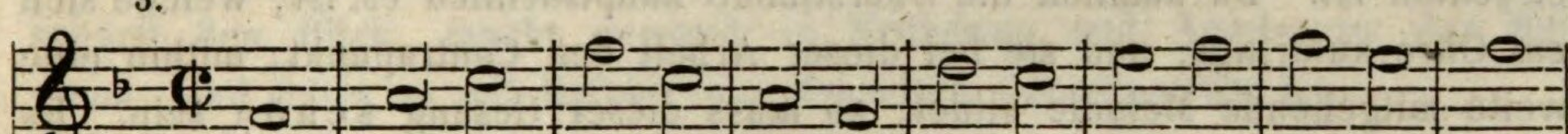
10. 1.



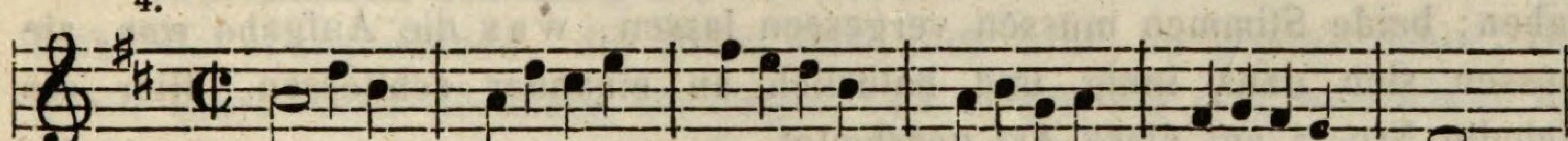
2.



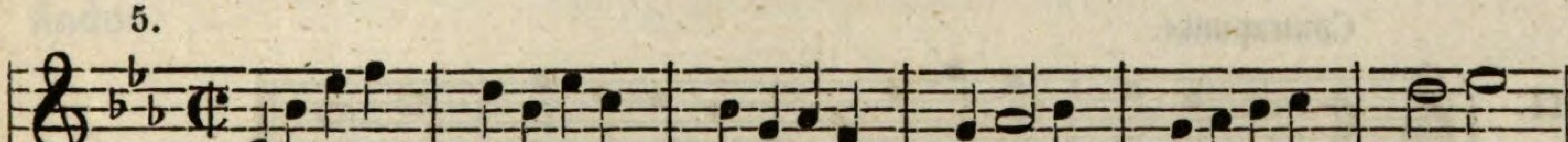
3.



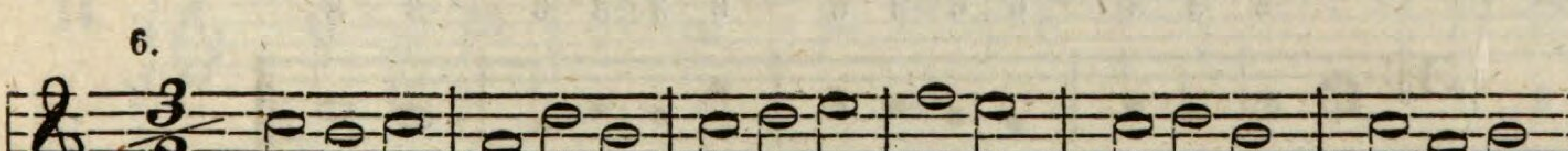
4.



5.



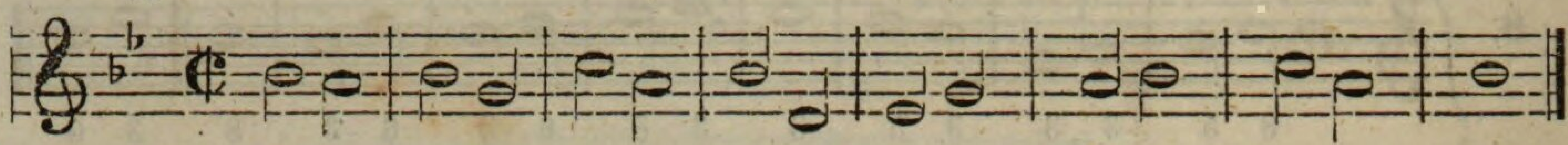
6.



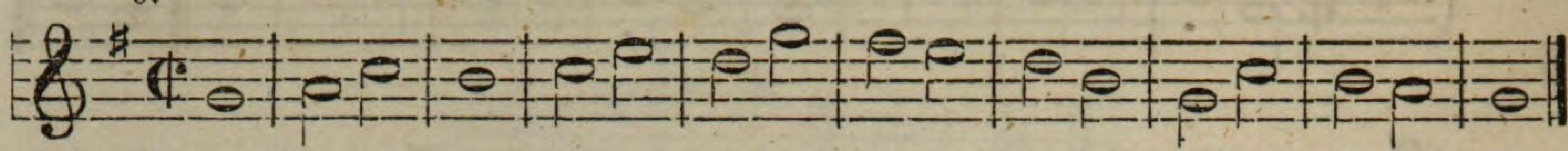
7.



8.



9.



Der Studirende schaffe nun selbst derartige Melodieen und contrapunktire sie.

§. 2. Der Cantus firmus in die Unterstimme verlegt.

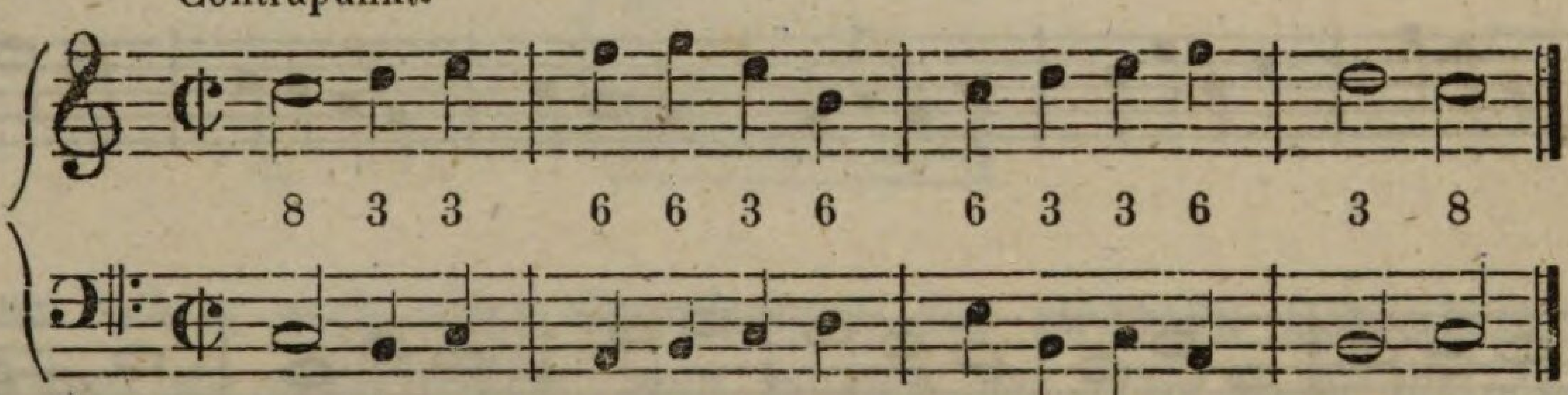
Auch dies ist uns nicht neu, da wir schon §. 73 der ersten Abtheilung hierin Uebungen gemacht haben; nur waren dieselben vierstimmig.

Bei diesen Uebungen wollen wir hauptsächlich darauf Bedacht nehmen, dass der Anfang und das Ende des Cantus firmus die Tonica habe, dass also der Bass nicht mit der Terz oder Quinte der Tonart beginne oder ende, denn da die Unterstimme trotz dem, dass sie Trägerin der Hauptmelodie ist, Grundstimme bleibt, so muss ihr auch der feste Platz bleiben, der ihr gebührt, indem man sie auf die Tonica legt.

Noch ein Haupterforderniss aber ist wohl ins Auge zu fassen, ohne welches die ganze Arbeit in Nichts zerfällt und als gänzlich werthlos zu betrachten ist. Da nämlich die Oberstimme hauptsächlich es ist, welche sich dem Ohre aufdringt, und sie bei dieser Arbeit den Contrapunkt, mithin eine zweite mitgehende Melodie bildet, so muss dieser Gesang **schön** sein. Es genügt darum nicht, zum Cantus firmus Terzen und Sexten gesetzt zu haben; beide Stimmen müssen vergessen lassen, **was** die Aufgabe war, sie müssen sich ganz innig und natürlich an einander schliessen. Hier die Melodie Nro. 1 auf diese Art gearbeitet.

Contrapunkt.

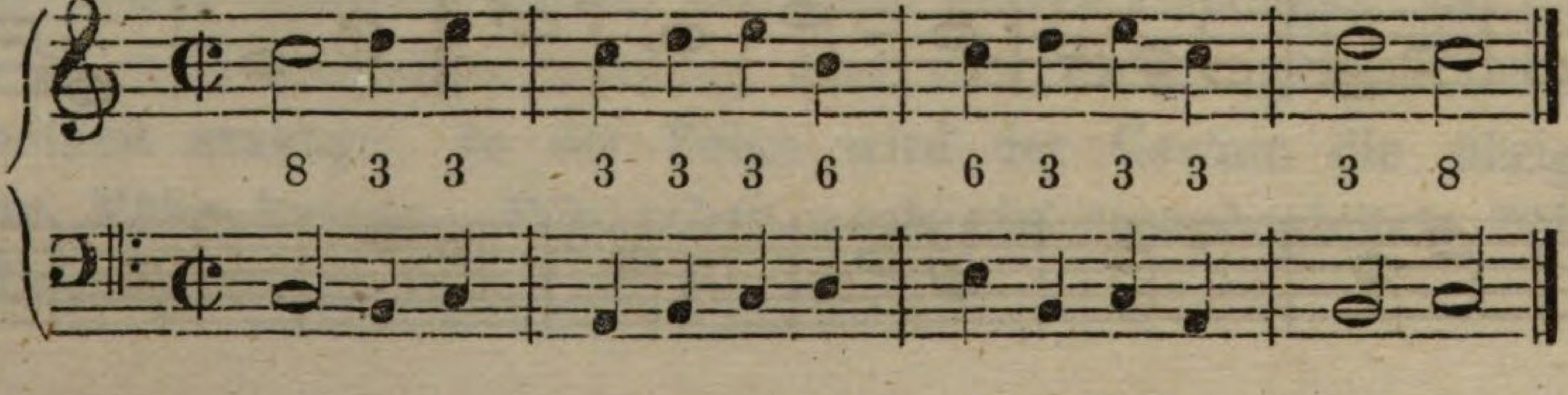
11.



Cantus firmus.

Als erbärmlicher Contrapunkt mag hier eine andere Bearbeitung Platz finden:

12.

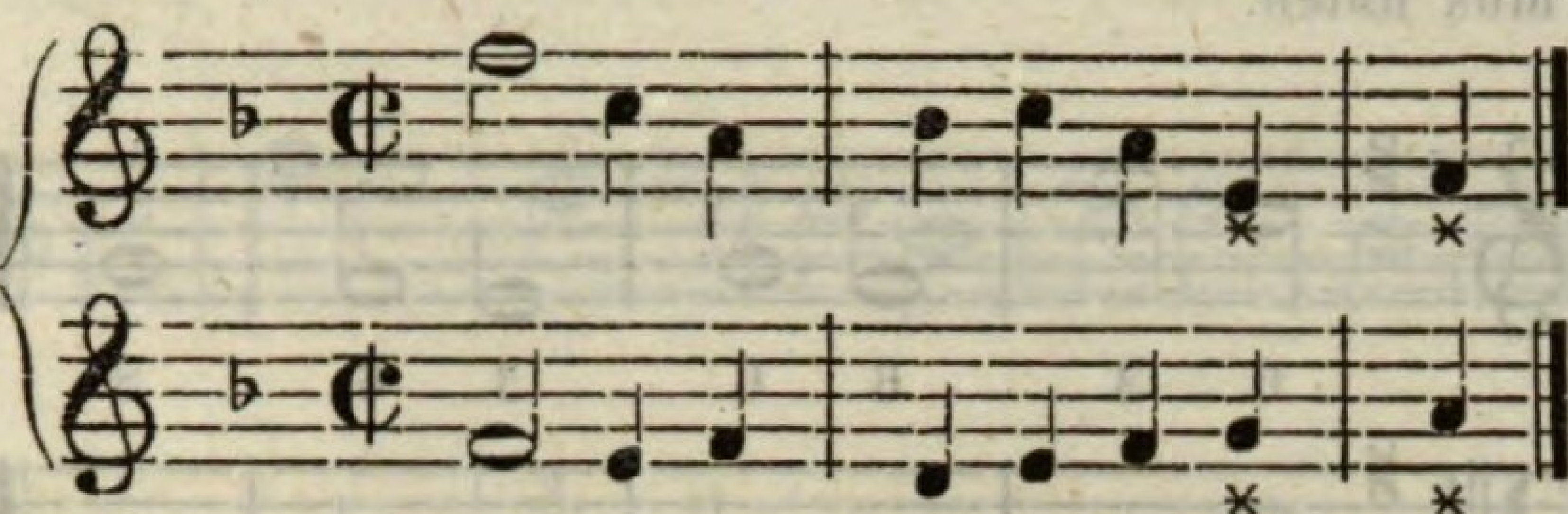


Ein Vergleich wird die Untauglichkeit einer solchen Harmonie zeigen, sowie schon die Bezifferung zu viele Terzenfolgen ausweist.

Wenn für gleiche oder doch solche Stimmen, deren Umfang aneinander gränzt, geschrieben wird, könnte man versucht werden, die Unterstimme etwa über die Oberstimme zu bringen, oder umgekehrt, z. B.:

a. b.

13.



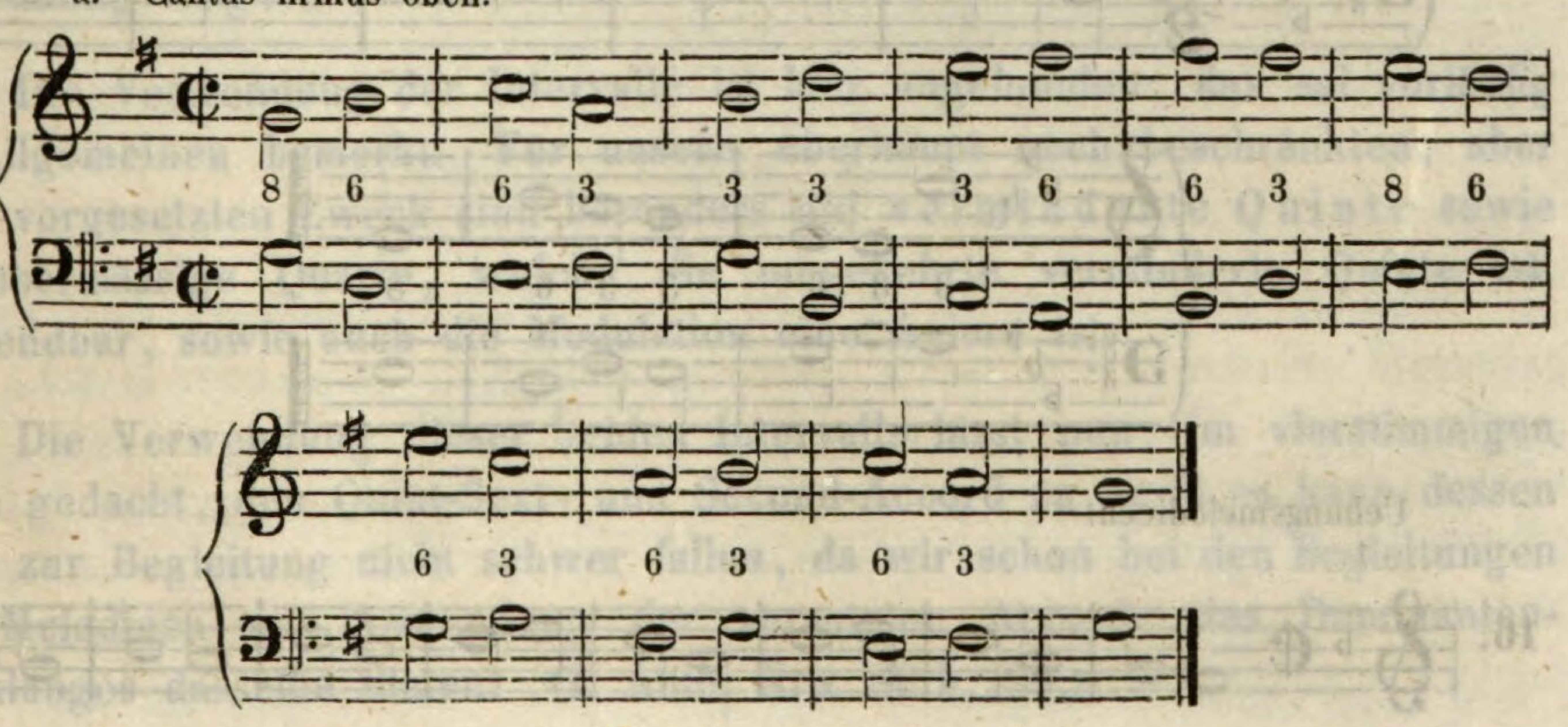
Es ist davon wohl abzurathen, da beide Stimmen hiedurch ihren Standpunkt verlassen, die obere zur untern, die untere zur obern Stimme wird, wie vorstehend bei * *. Man findet dies übrigens manchmal in Männer-Quartetten, z. B. dass der zweite Tenor über den ersten hinausgreift, besonders bei Cadenzen. Wenn nun kein tieferer Grund als der äussere dagegenspräche, dass in der Regel doch der zweite Tenor die weniger schöne Stimme besitzt, und es störend wirken muss, wenn diese mit Einemmale die Führerin der Melodie wird, so genügte dieser schon. Hiermit sei aber nicht mehr gemeint, als was hieher gehört.

Die vorbereitende Uebung soll nun recht ernst betrieben werden; sie schärft den Blick, macht gewandt in Erfindung und Aenderung der Melodieen, und leitet so mit Erfolg zum doppelten Contrapunkte hin.

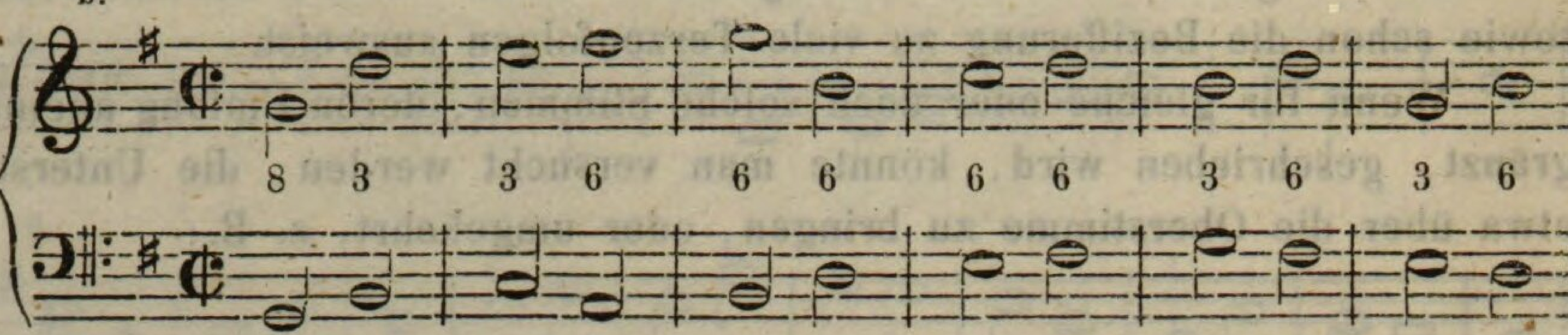
In praktischer Beziehung ist, wie schon bemerkt wurde, diesen Uebungen nicht viel abzugewinnen, die Mittel sind noch arm; es genüge daher, dem guten Lehrzwecke Rechnung zu tragen. Es mögen ein paar bearbeitete Beispiele, in welchen der Cantus firmus in beiden Stimmen vorkommt, Platz finden.

a. Cantus firmus oben.

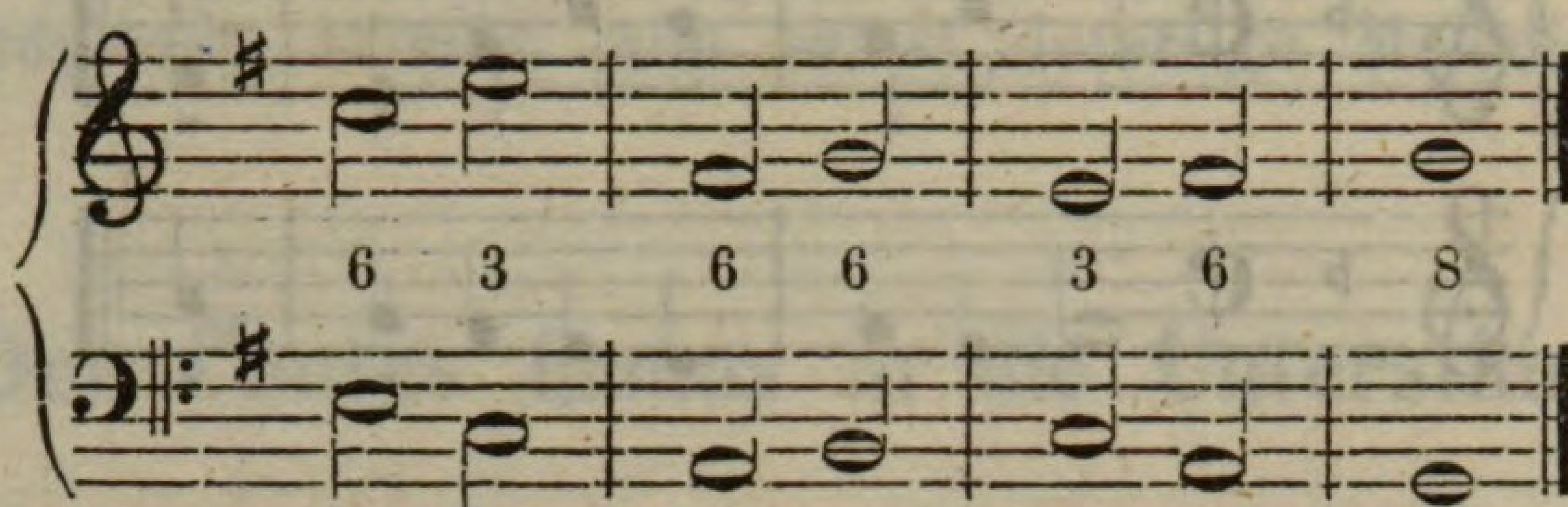
14.



b.

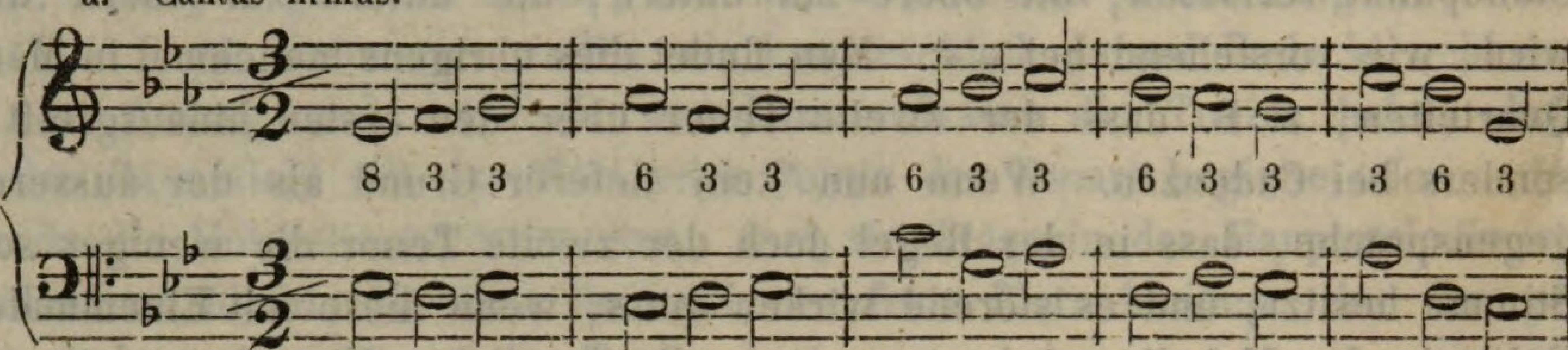


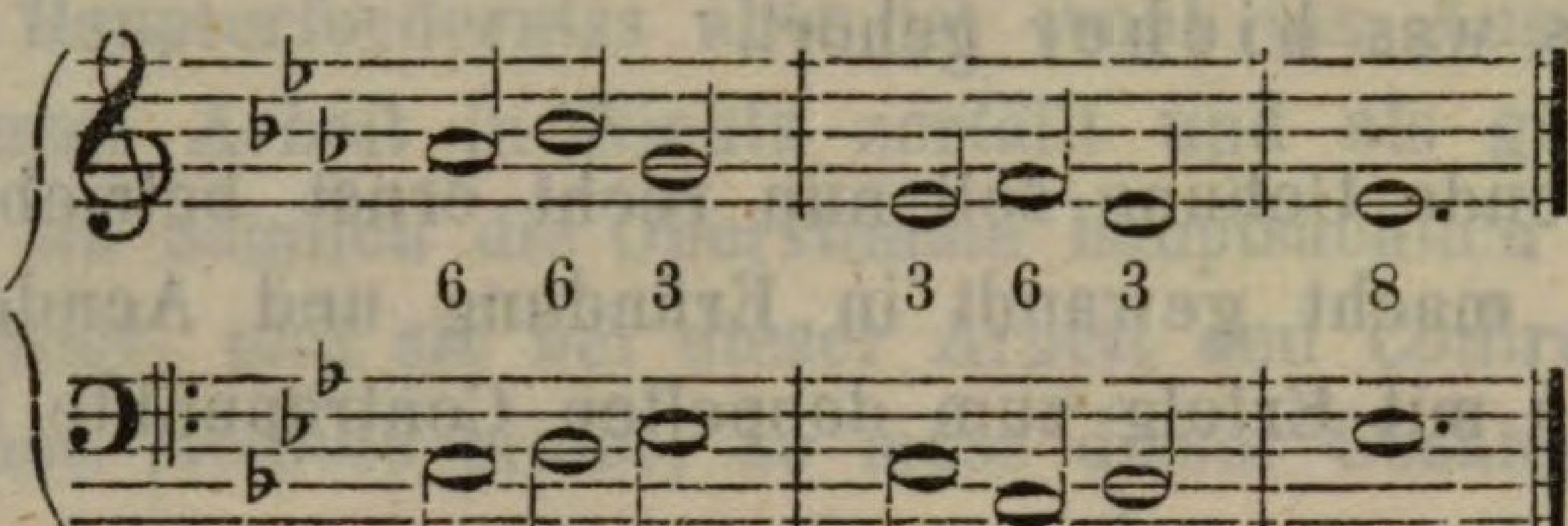
Cantus firmus unten.



a. Cantus firmus.

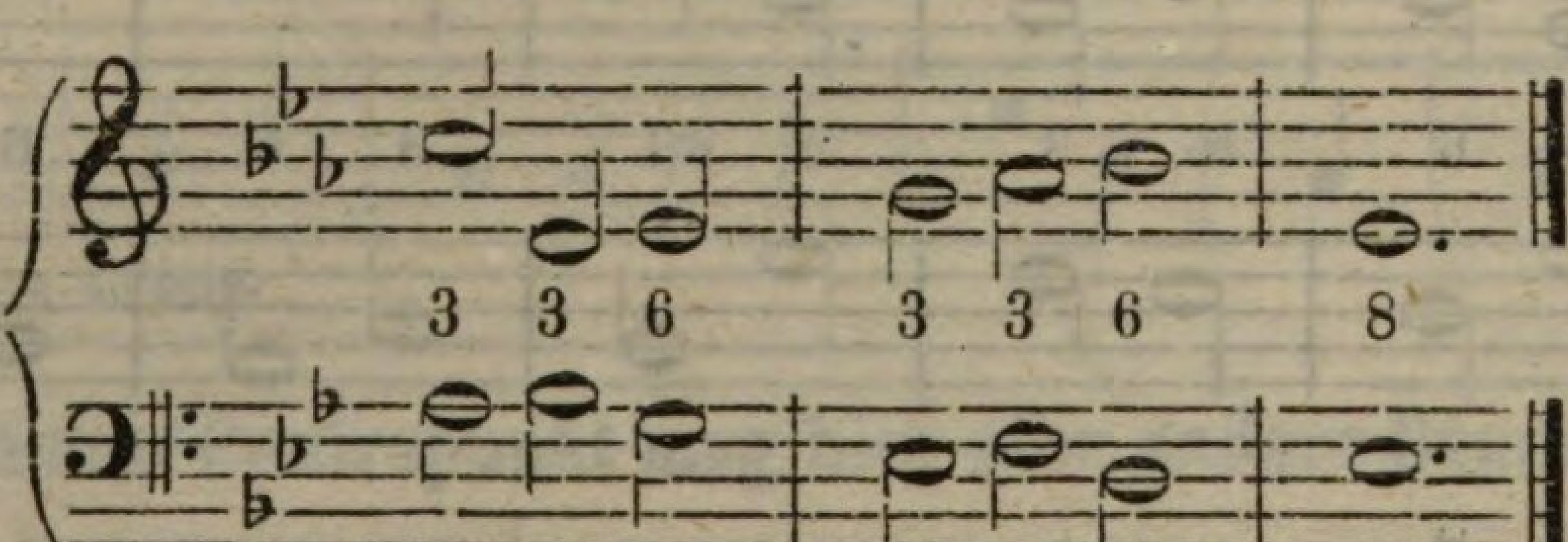
15.





b.

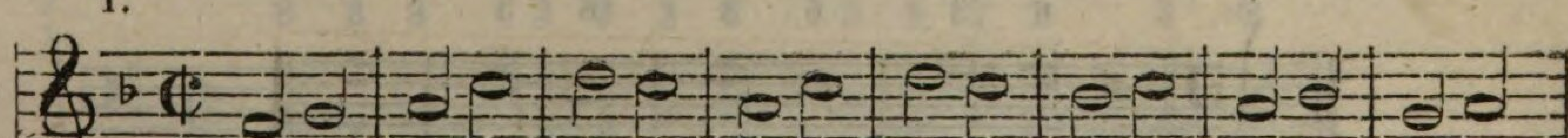


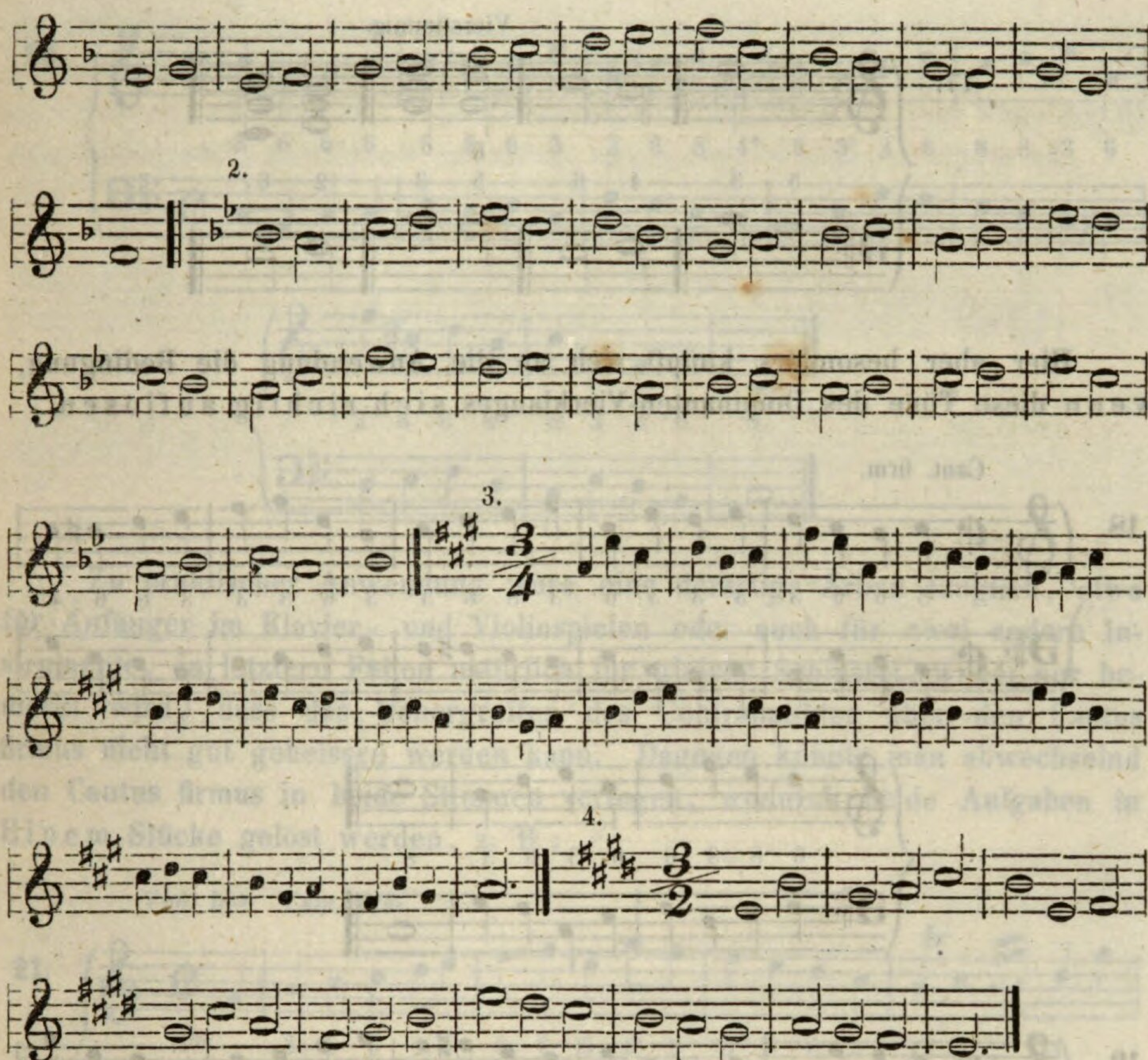


Uebungsmelodieen.

1.

16.





Die sogenannte freie Harmonie erlaubt sich im zweistimmigen Satze mehr, ist jedoch in ihrer Freiheit eben so gut mit Vorsicht, und da, wo sie am freiesten wird, mit guten Gründen so zu führen. Um nicht der nächsten Lehre einer andern Gattung des Contrapunkts zu viel vorzugreifen, weshalb wir später nochmal darauf zurückkommen müssen, sei vorerst nur dessen erwähnt, was diese erste Art allenfalls zur praktischen Anwendung tauglich macht.

Die Verwendung der Intervalle ist hier ungebunden; das sei vorläufig im Allgemeinen bemerkt. Für unsern überhaupt noch beschränkten, aber eben vorgesetzten Zweck sind besonders die verminderte Quinte sowie die übermässige Quarte, welche die umgekehrte verminderte Quinte ist, verwendbar, sowie auch die Modulation eine freiere ist.

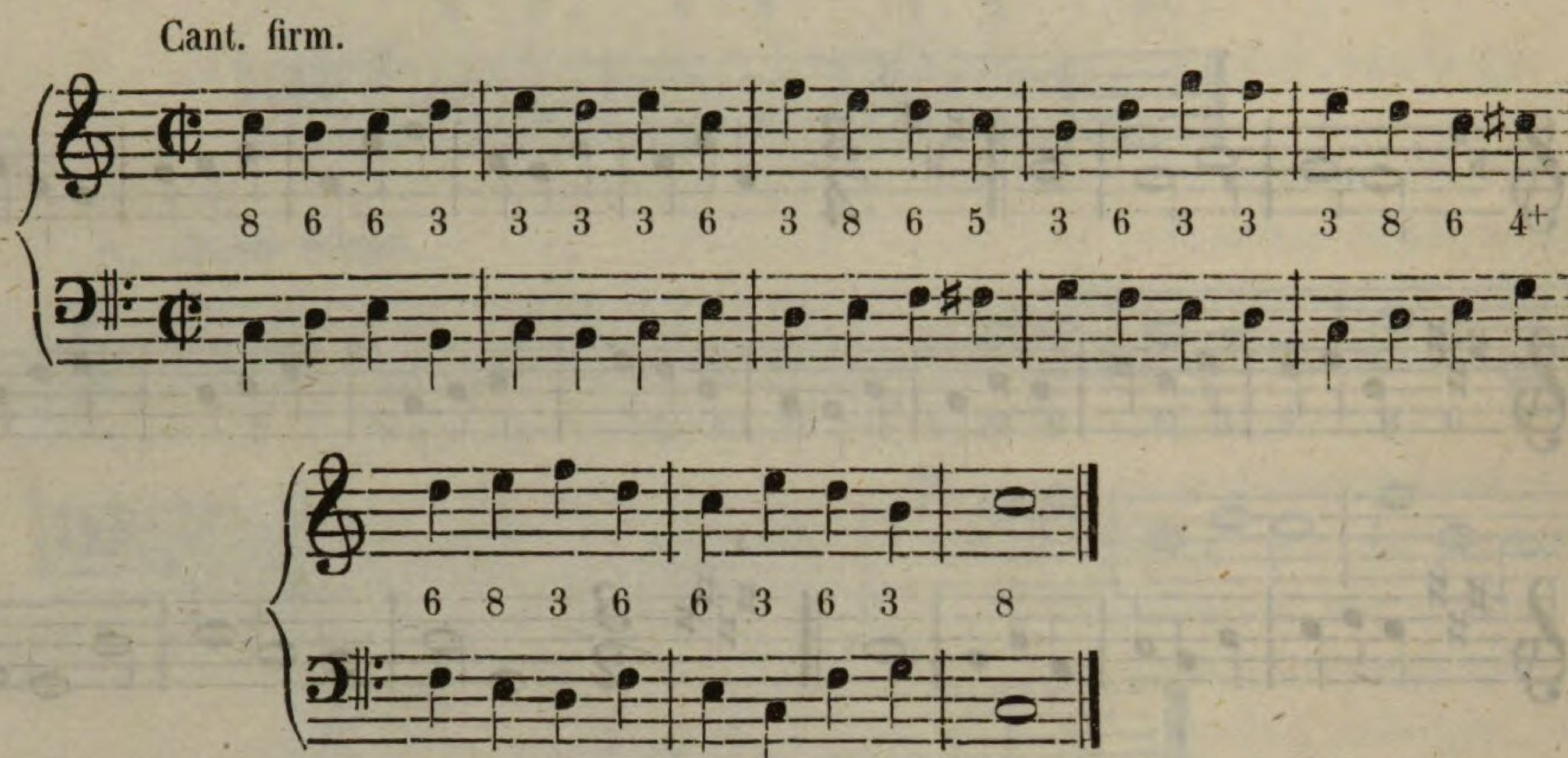
Die Verwendung dieser beiden Intervalle lässt nun, im vierstimmigen Satze gedacht, den Quint-Sext- und Secund-Accord zu, und es kann dessen Hilfe zur Begleitung nicht schwer fallen, da wir schon bei den Begleitungen der Melodieen mit Anwendung der versetzten Accorde des Dominanten-Vierklanges dasselbe thaten. (I. Abth. Nro. 88 b, 89.)

17.

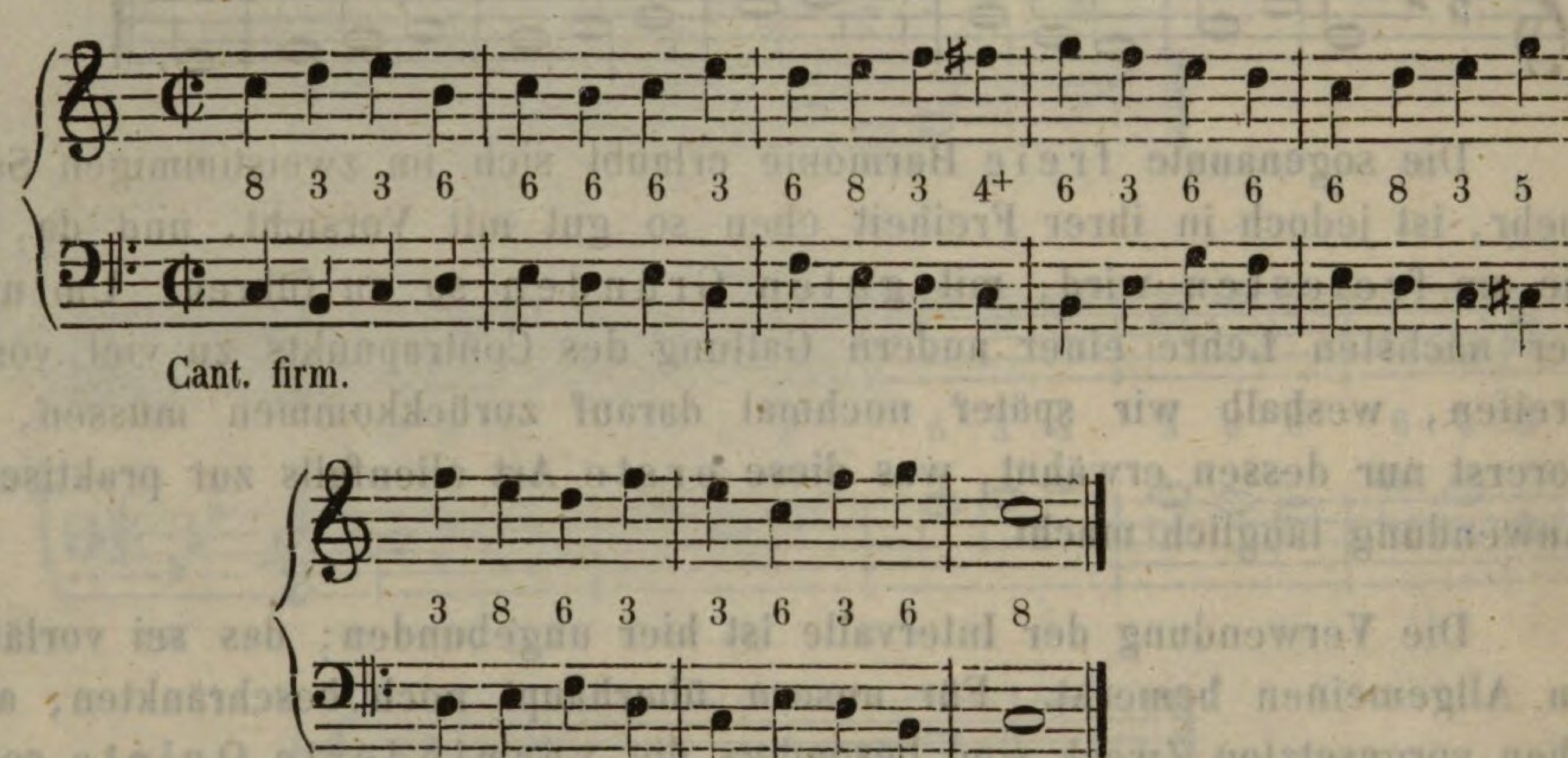


Hier aber besonders knüpft sich an die Anwendung die Bedingung, wenn diese Töne des Dominanten-Vierklanges sich richtig auflösen.

18.



19.



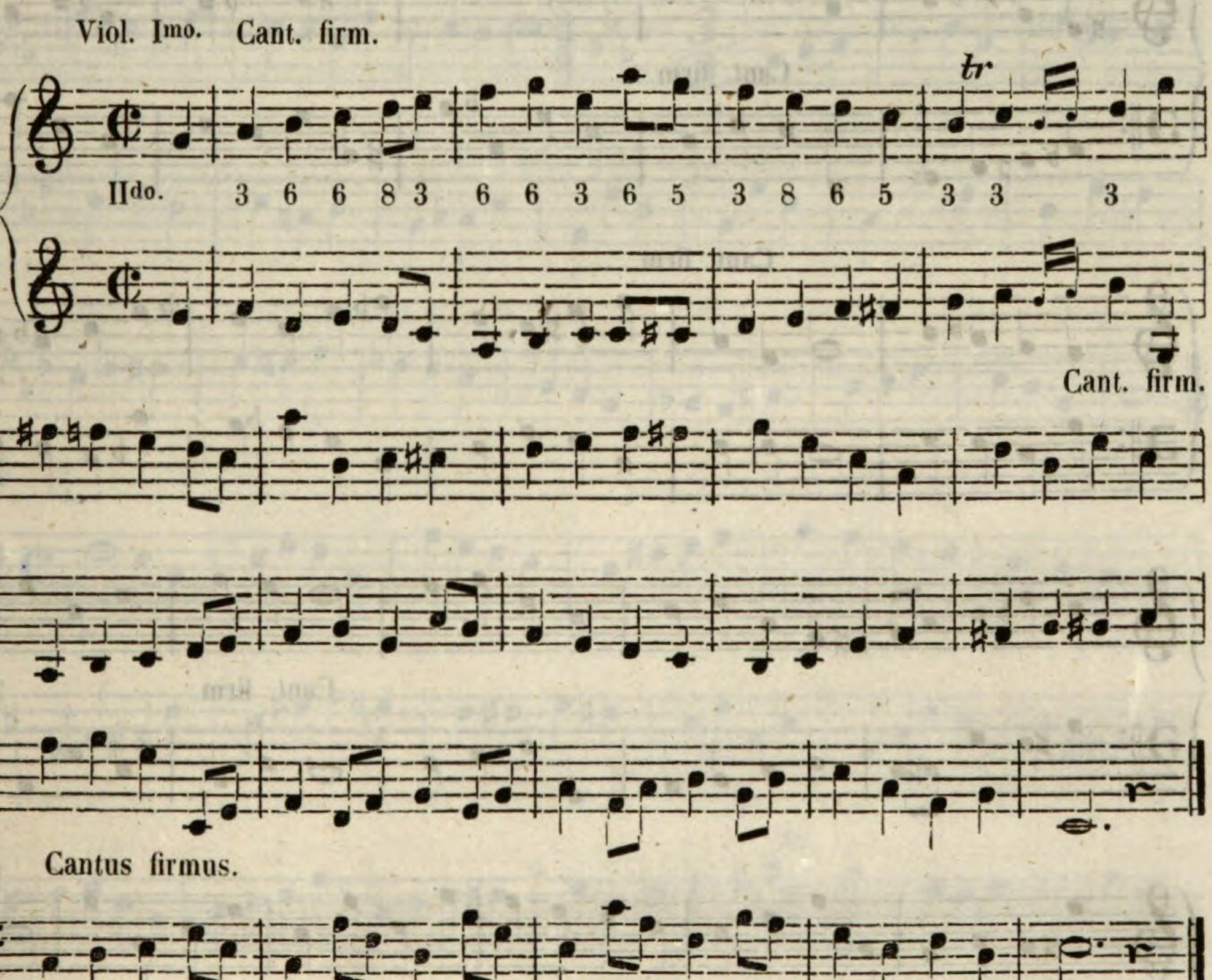
Zufällig konnte hier bei 19 ganz derselbe Contrapunkt, wie bei 18 gebraucht werden, was man, vorläufig bemerkt, doppelten Contrapunkt nennt. Da dies unsere Aufgabe aber noch nicht ist, so wollen wir, um gewandter zu werden im Auffinden des Contrapunktes, uns wo möglich bei der Verlegung des Cantus firmus in die Unterstimme eine andere Melodie des Contrapunktes wählen, und voriges 19 könnte demnach wie folgend gegeben werden:

20.



Zu praktischer Anwendung wäre eine derartige Arbeit tauglich, etwa für Anfänger im Klavier- und Violinspielen oder auch für zwei andere Instrumente, in letztern Fällen natürlich für gleiche Schlüssel, wobei nur bemerkt wird, dass das Uebergreifen des Contrapunktes über den Cantus firmus nicht gut geheissen werden kann. Dagegen könnte man abwechselnd den Cantus firmus in beide Stimmen verlegen, wodurch beide Aufgaben in Einem Stücke gelöst werden, z. B.:

21.

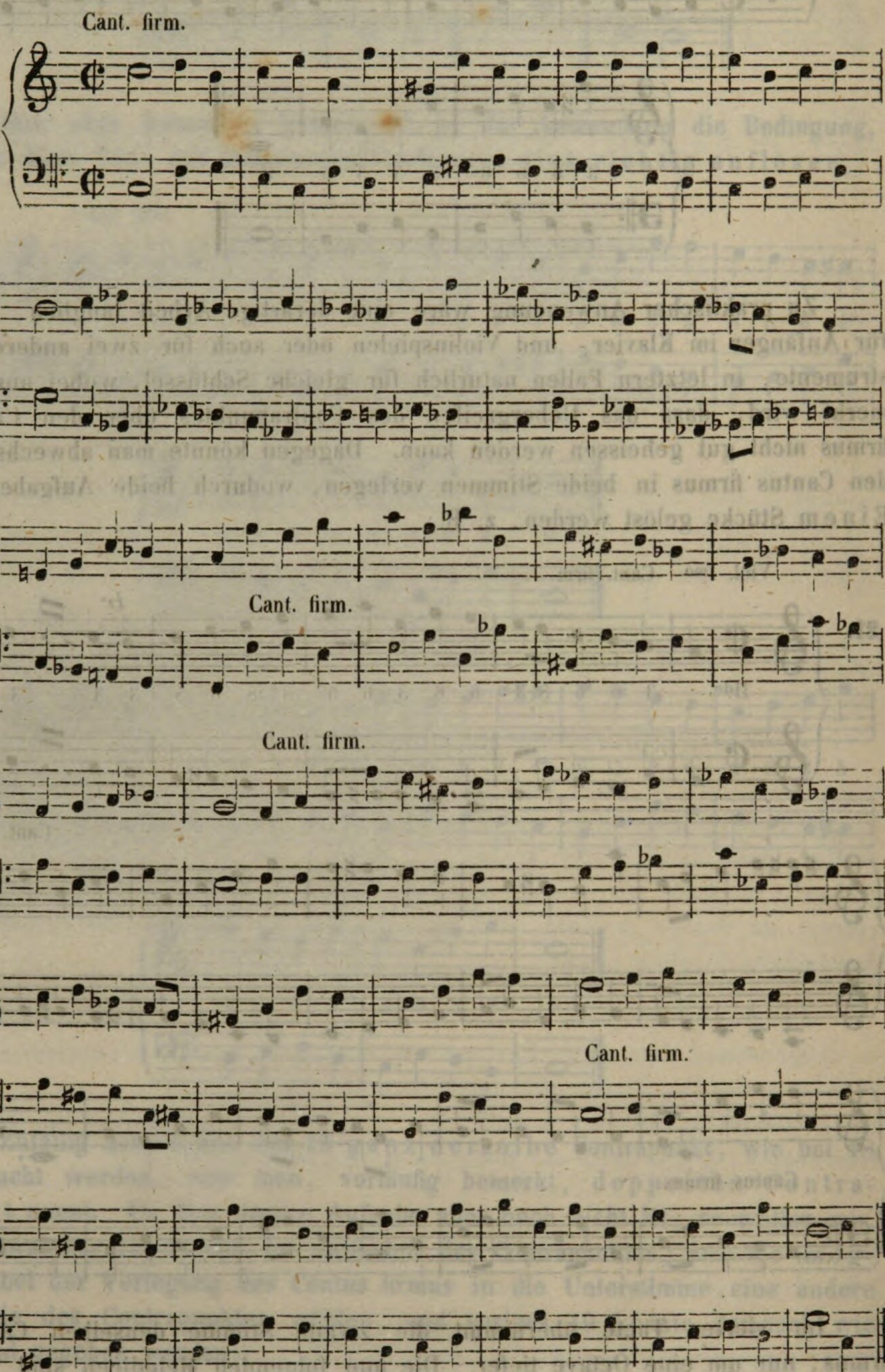


Im vierten Tacte übernimmt die zweite Stimme denselben Cantus firmus, nur um eine Octave tiefer. Die nun folgenden Melodieen sind jede

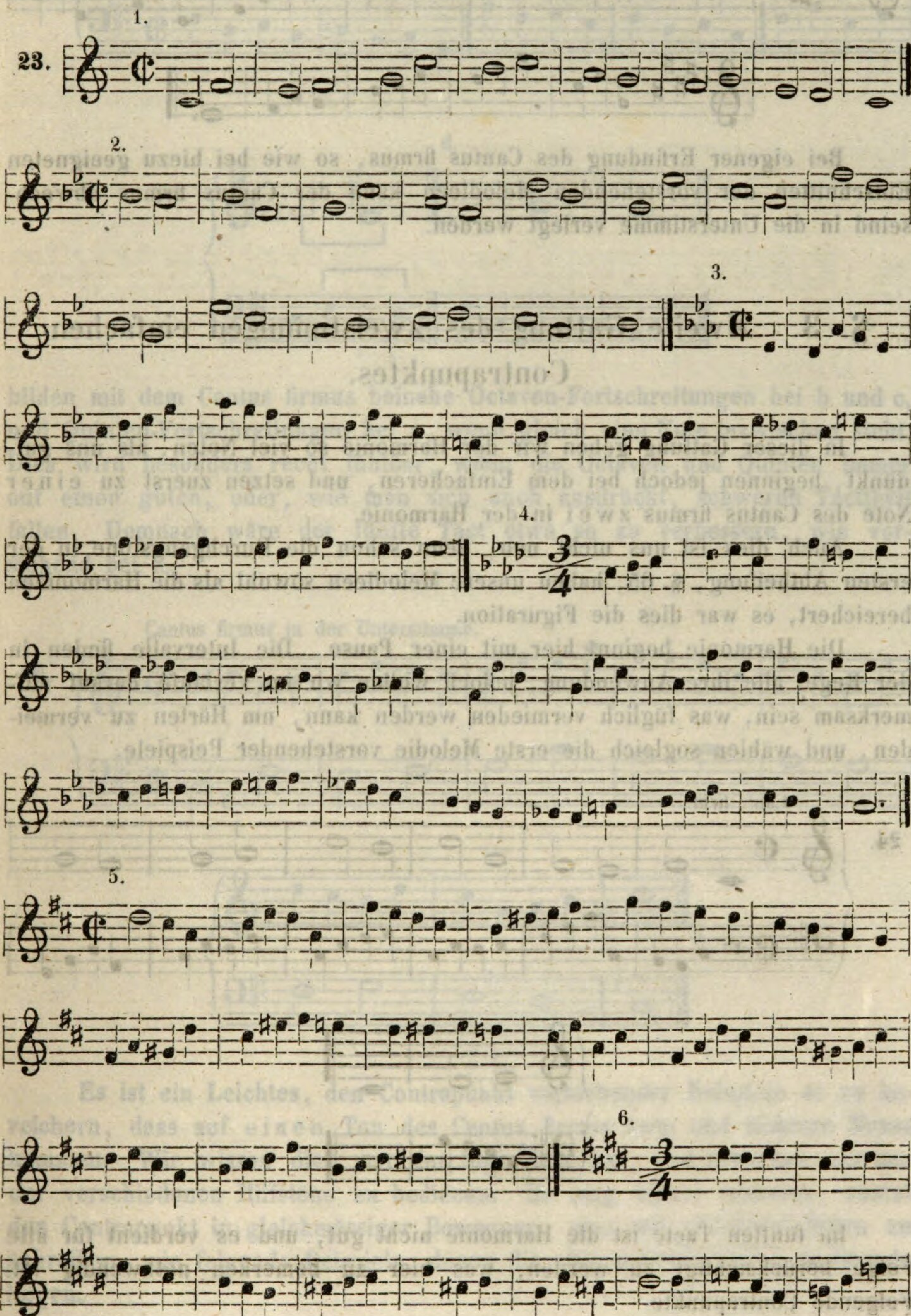
ein neuer Cantus firmus, und zwar in Sequenzen, und um Abwechslung zu haben. Es kann dem Jünger zur Uebung dienen, dieselben wechselweise zu verlegen und sie dann zu contrapunktiren.

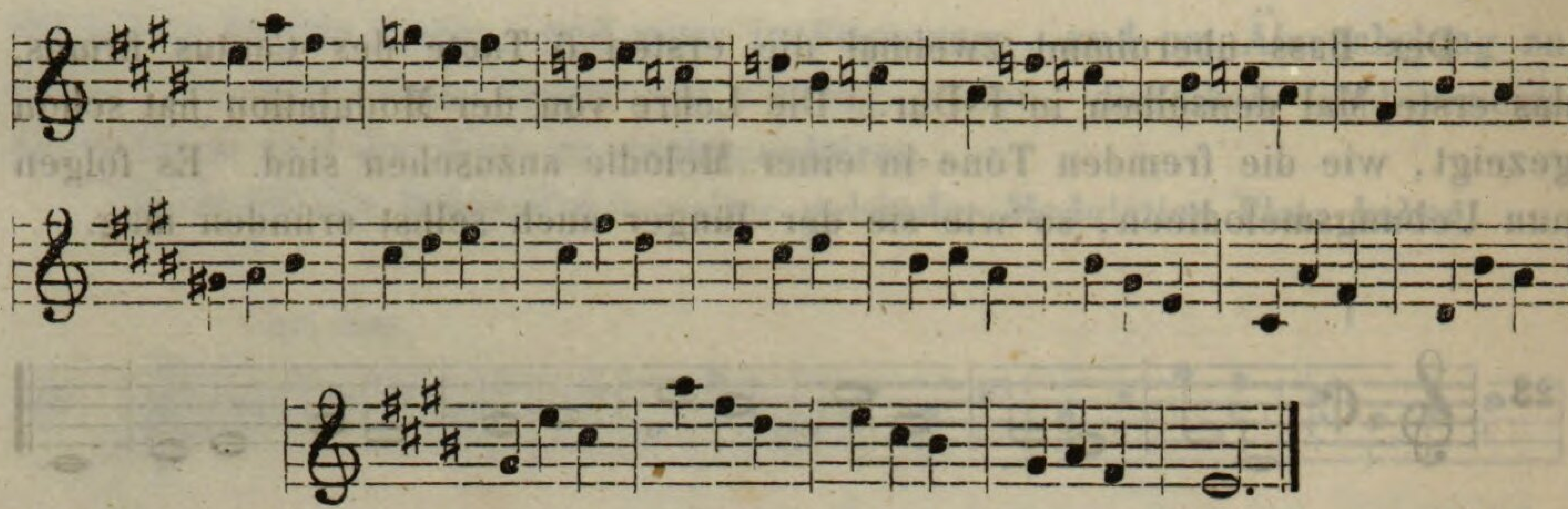
Es möge ein Beispiel mit weiter gehender Modulation Platz haben.

22.



Der Bass übernimmt zweimal die ersten 6 Tacte des Cantus firmus, das erste Mal denselben in F-Dur. Die Lehre von der Modulation hat schon gezeigt, wie die fremden Töne in einer Melodie anzusehen sind. Es folgen nun Uebungsmelodieen, so wie sie der Jünger auch selbst erfinden mag.





Bei eigener Erfindung des Cantus firmus, so wie bei hiezu geeigneten Einschnitten der vorstehenden Melodieen kann der Cantus firmus abwechselnd in die Unterstimme verlegt werden.

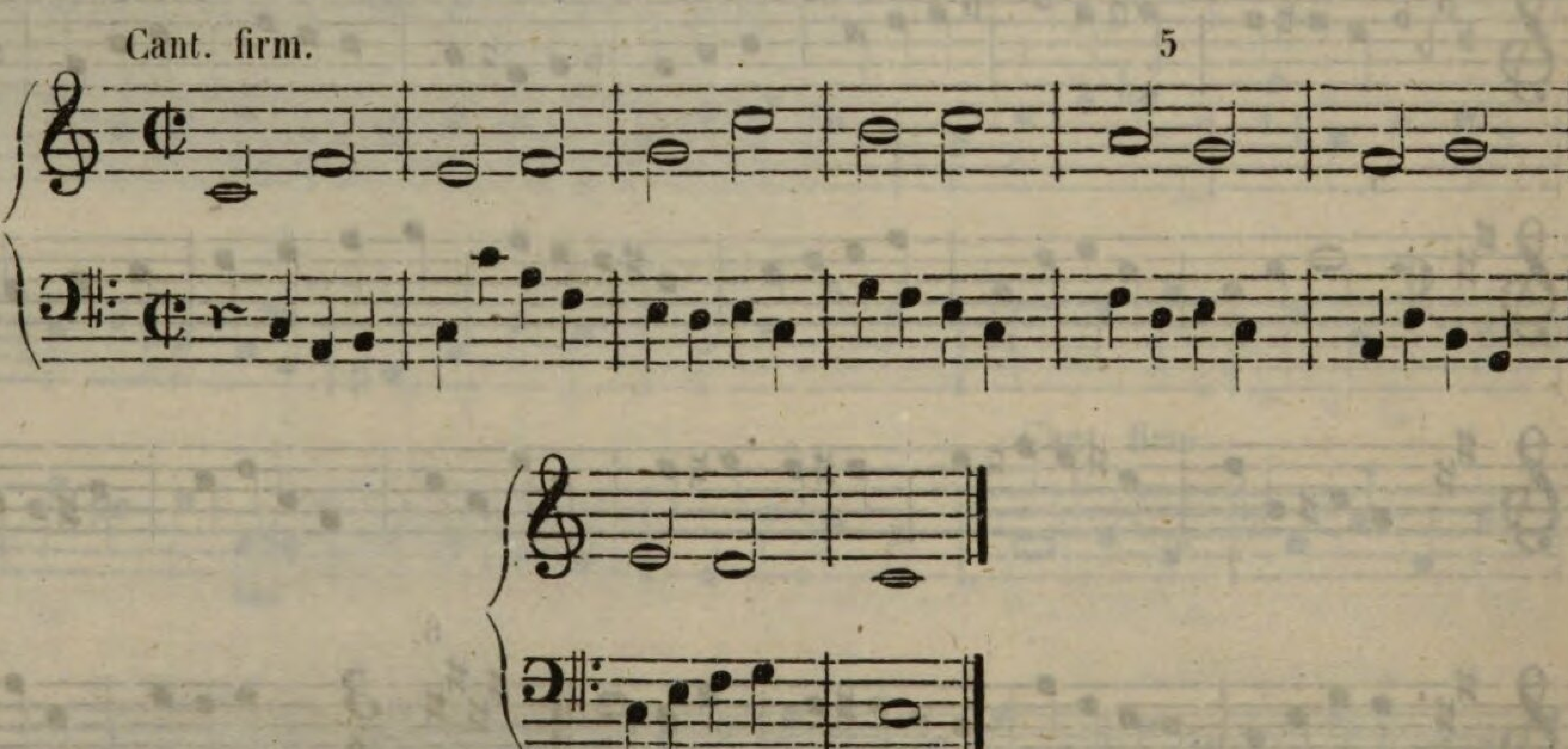
§. 3. Zweite Gattung des zweistimmigen einfachen Contrapunktes.

In dieser Gattung geben wir der Harmonie so viel Noten, als uns gutdünkt, beginnen jedoch bei dem Einfacheren, und setzen zuerst zu einer Note des Cantus firmus zwei in der Harmonie.

Auch dies ist uns nicht neu, denn schon die Durchgangstöne in der ersten Abtheilung, §. 65, haben unsere Melodieen sowohl als die Harmonieen bereichert, es war dies die Figuration.

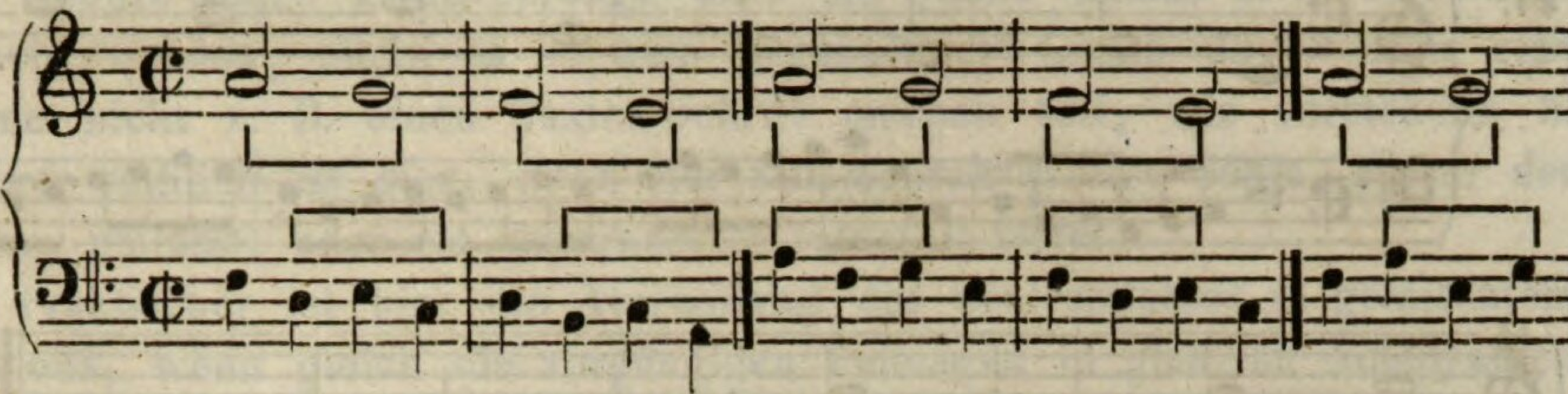
Die Harmonie beginnt hier mit einer Pause. Die Intervalle finden in der Regel alle ihre Anwendung, jedoch wollen wir im Verlaufe darauf aufmerksam sein, was füglich vermieden werden kann, um Härten zu vermeiden, und wählen sogleich die erste Melodie vorstehender Beispiele.

24.

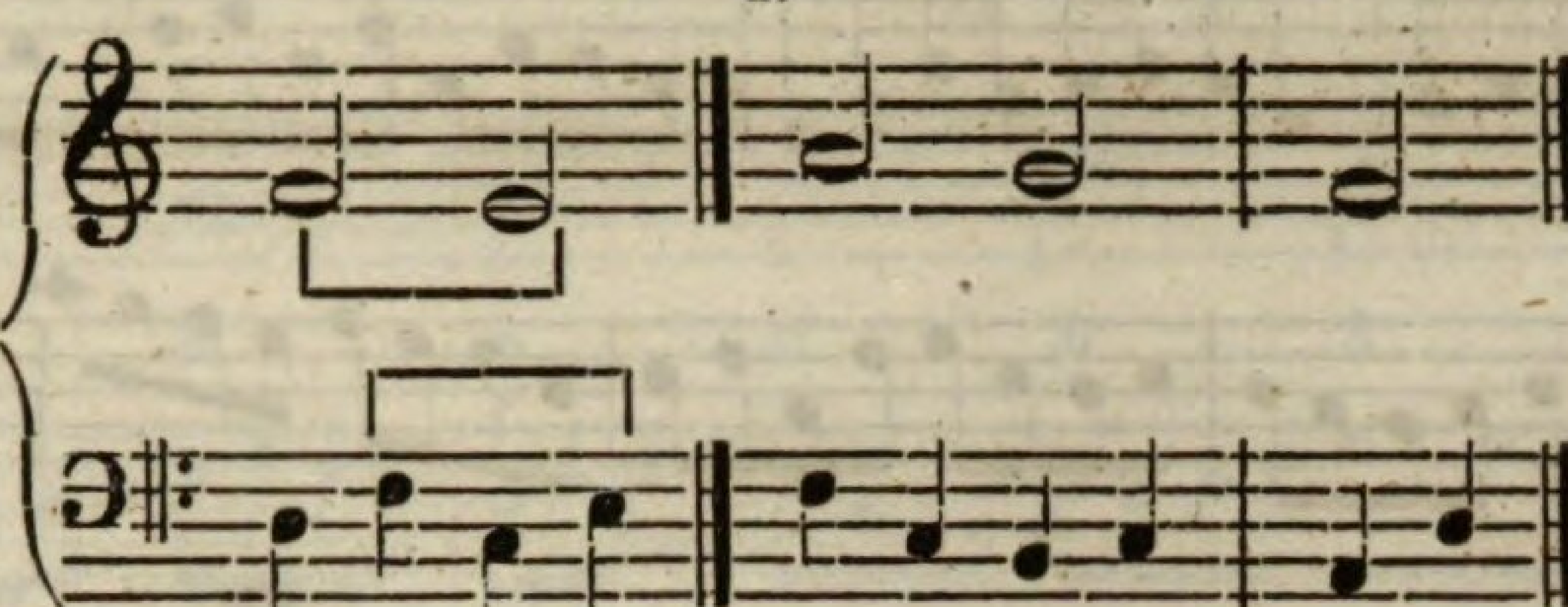


Im fünften Tacte ist die Harmonie nicht gut, und es verdient für alle Folge berücksichtigt zu werden, was hier zu bemerken nothwendig ist. Folgende Contrapunkte

a. b. c.

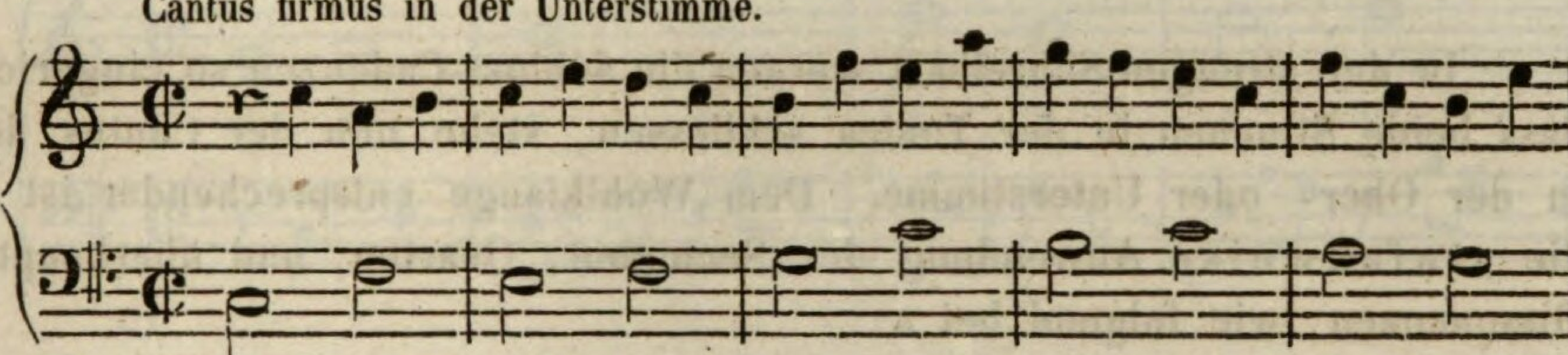
25. 

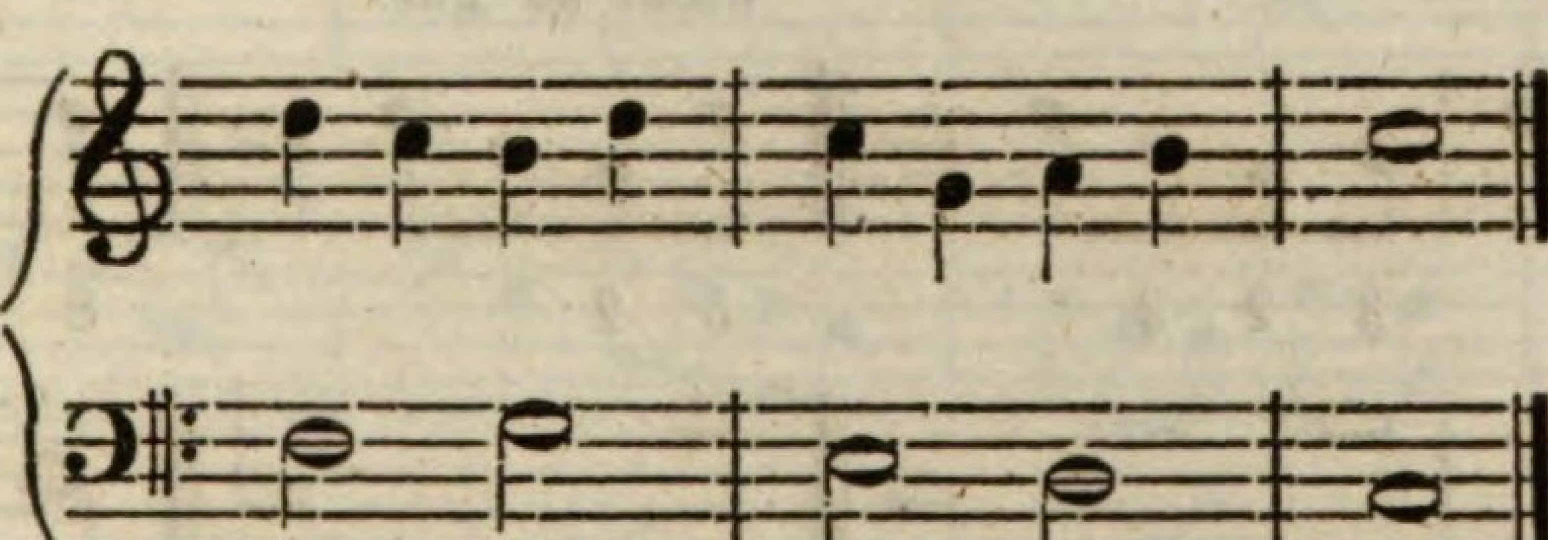
d.



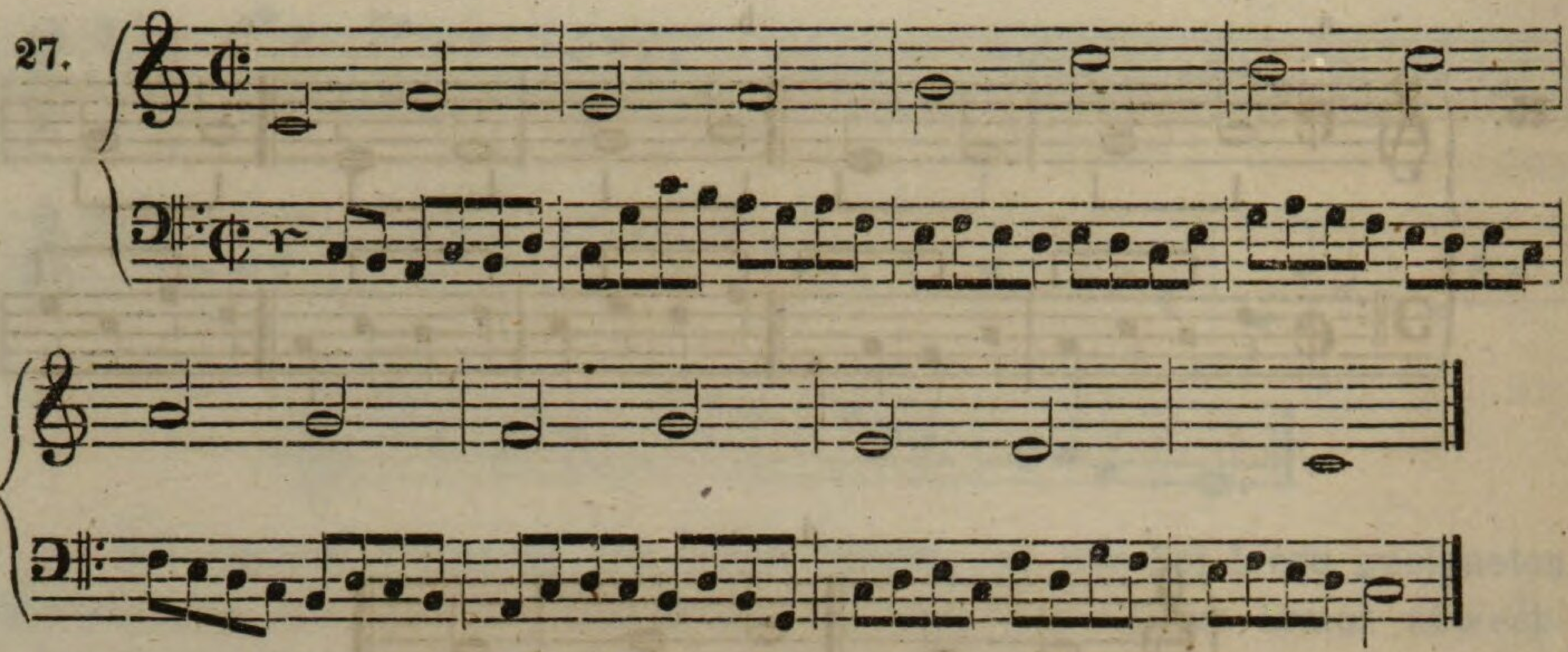
bilden mit dem Cantus firmus beinahe Octaven-Fortschreitungen bei b und c, und Quinten-Fortschreitungen bei a, wenn gleich eine Note inzwischen steht. Dies wird besonders recht fühlbar, wenn die Octaven und Quinten immer auf einen guten, oder, wie man sich auch ausdrückt, schweren Tacttheil fallen. Demnach wäre der fünfte Tact etwa so zu verbessern, wie vorstehend bei d.

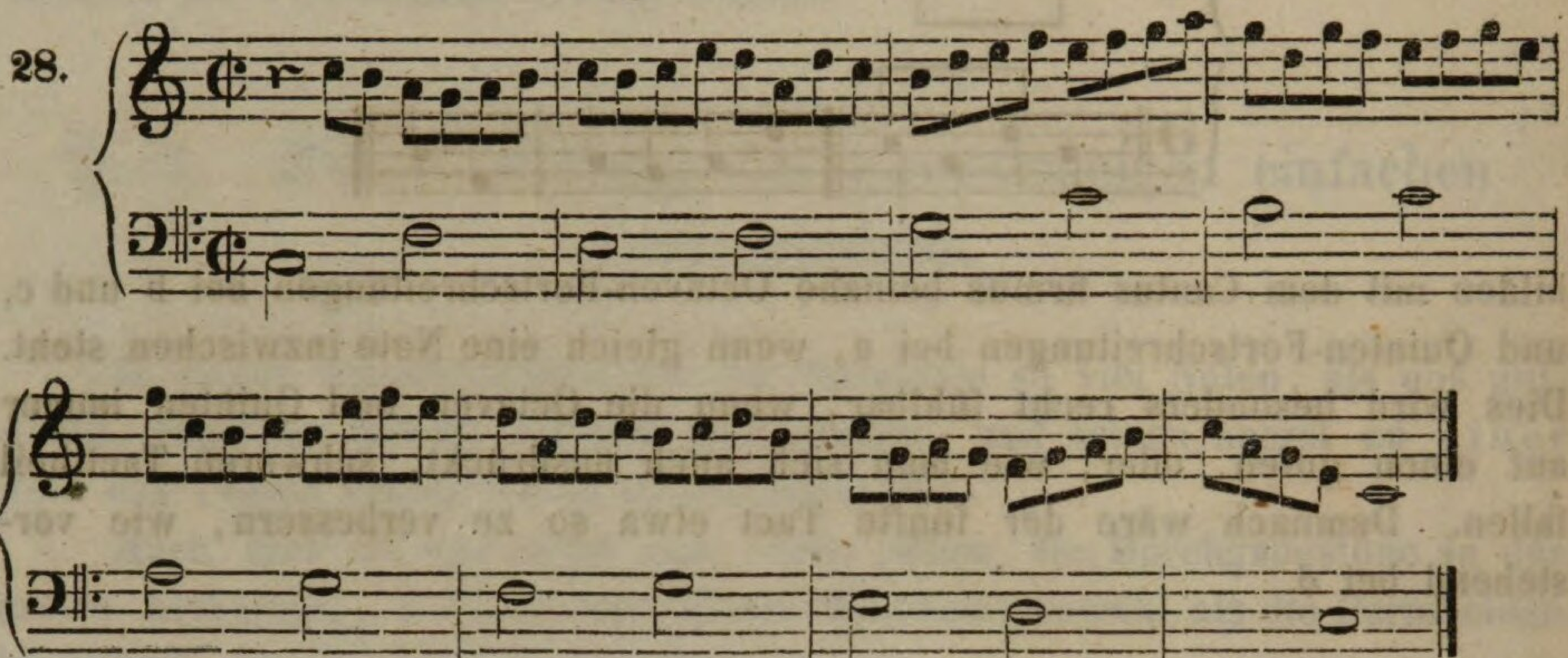
Cantus firmus in der Unterstimme.

26. 

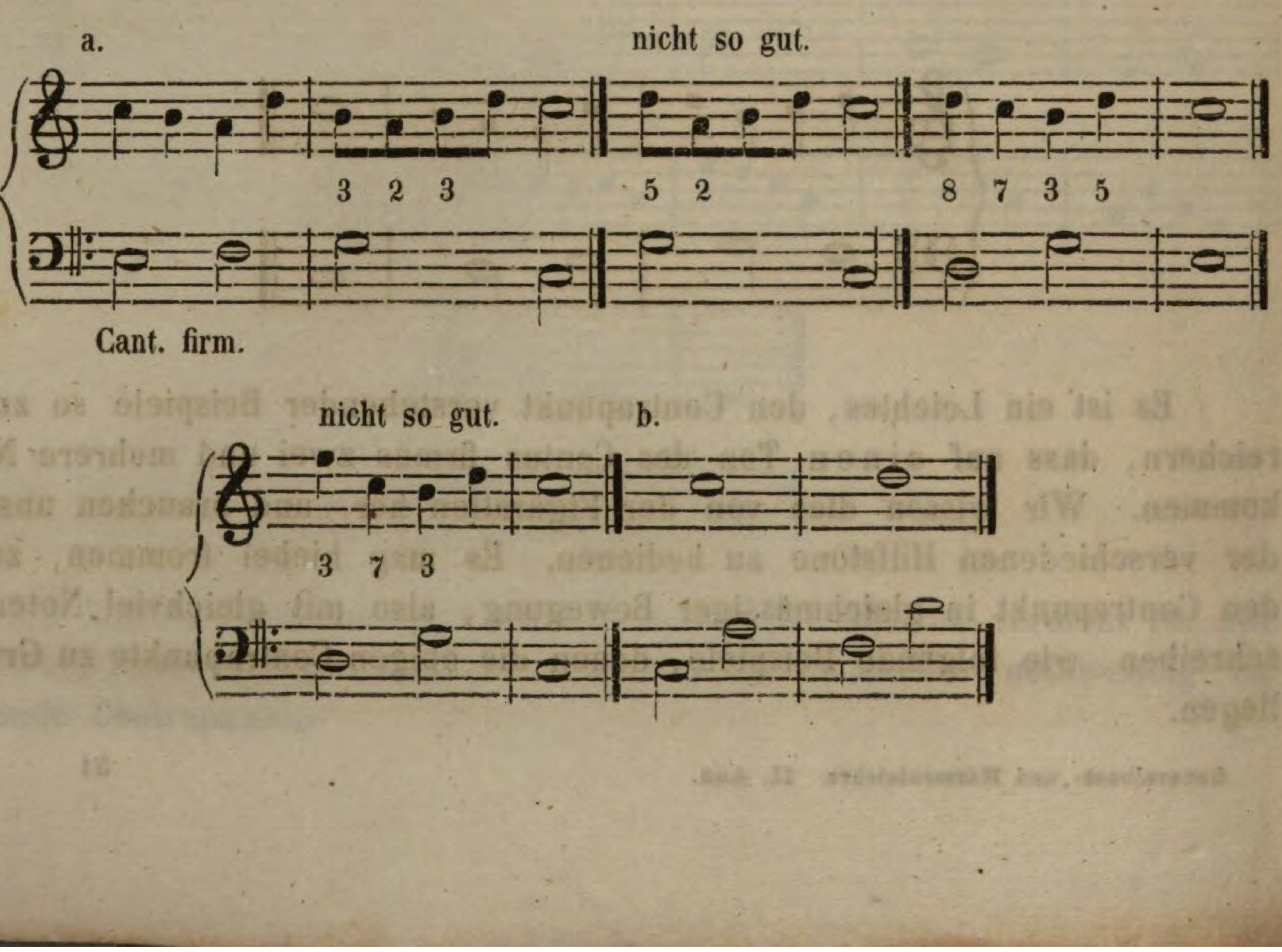


Es ist ein Leichtes, den Contrapunkt vorstehender Beispiele so zu bereichern, dass auf einen Ton des Cantus firmus zwei und mehrere Noten kommen. Wir wissen dies von der Figuration her, und brauchen uns nur der verschiedenen Hilfstöne zu bedienen. Es mag hiebei frommen, zuerst den Contrapunkt in gleichmässiger Bewegung, also mit gleichviel Noten zu schreiben, wie folgende Beispiele, denen die obigen Contrapunkte zu Grunde liegen.

27.


28.


In der strengen Schreibart werden die Schluss-Cadenzen so eingerichtet, dass beide Stimmen in der Tonica schliessen, stehe nun der Cantus firmus in der Ober- oder Unterstimme. Dem Wohlklange entsprechender ist auch die **s t u f e n w e i s e** Anwendung der Secunden, Quarten, und überhaupt der Dissonanzen, wie folgend bei a:

29.


Ebenso sollen keine Sprünge über die Quinte hinaus in einer Stimme gemacht werden; allein es ist kein vernünftiger Grund da, warum eine Stimme nicht z. B. einen Sexten-Schritt machen soll, wie vorstehenb b. Weniger räthlich ist dies, wenn der Stimmenschritt eine Septe, ausser der kleinen, umfasst, oder ein vermindertes Intervall bildet.

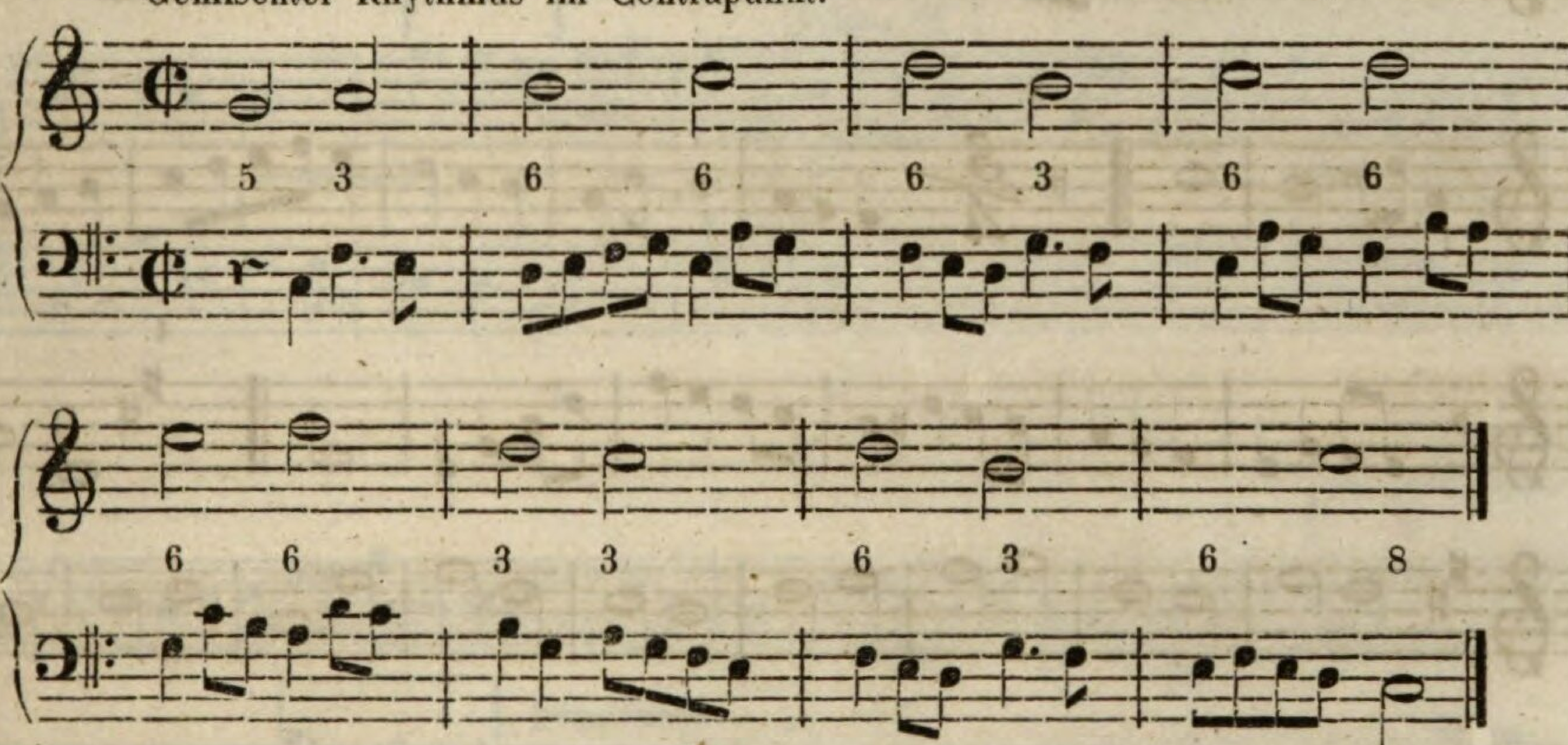
Praktischer ist hier die Anwendung des Contrapunktes in gemischtem Rhythmus, wenn gleich die vorgängigen Uebungen in gleichen Notenzahlen ihr Gutes haben. Daher wollen wir Beides nützen, und zwar die letztere Art zuerst.

30.



Gemischter Rhythmus im Contrapunkt.

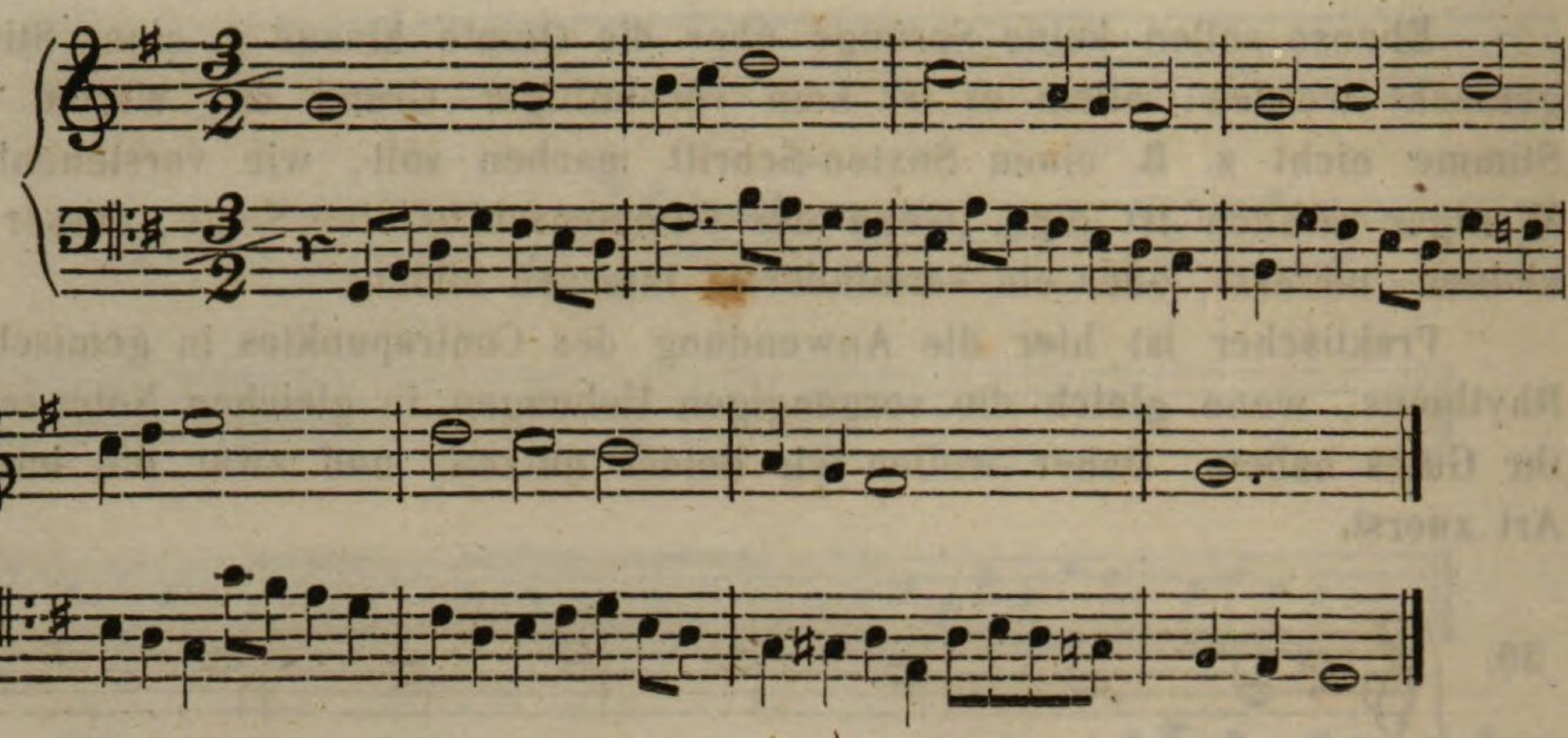
31.



Die beigesetzten Ziffern zeigen die erste Gattung als Grundlage solcher Bearbeitungen. Das Beigefügte ist nichts als die uns längst bekannten Durchgangs- und Hilfstöne, wobei wir noch bemerken, dass die Consonanzen stets auf die schweren Tacttheile fallen.

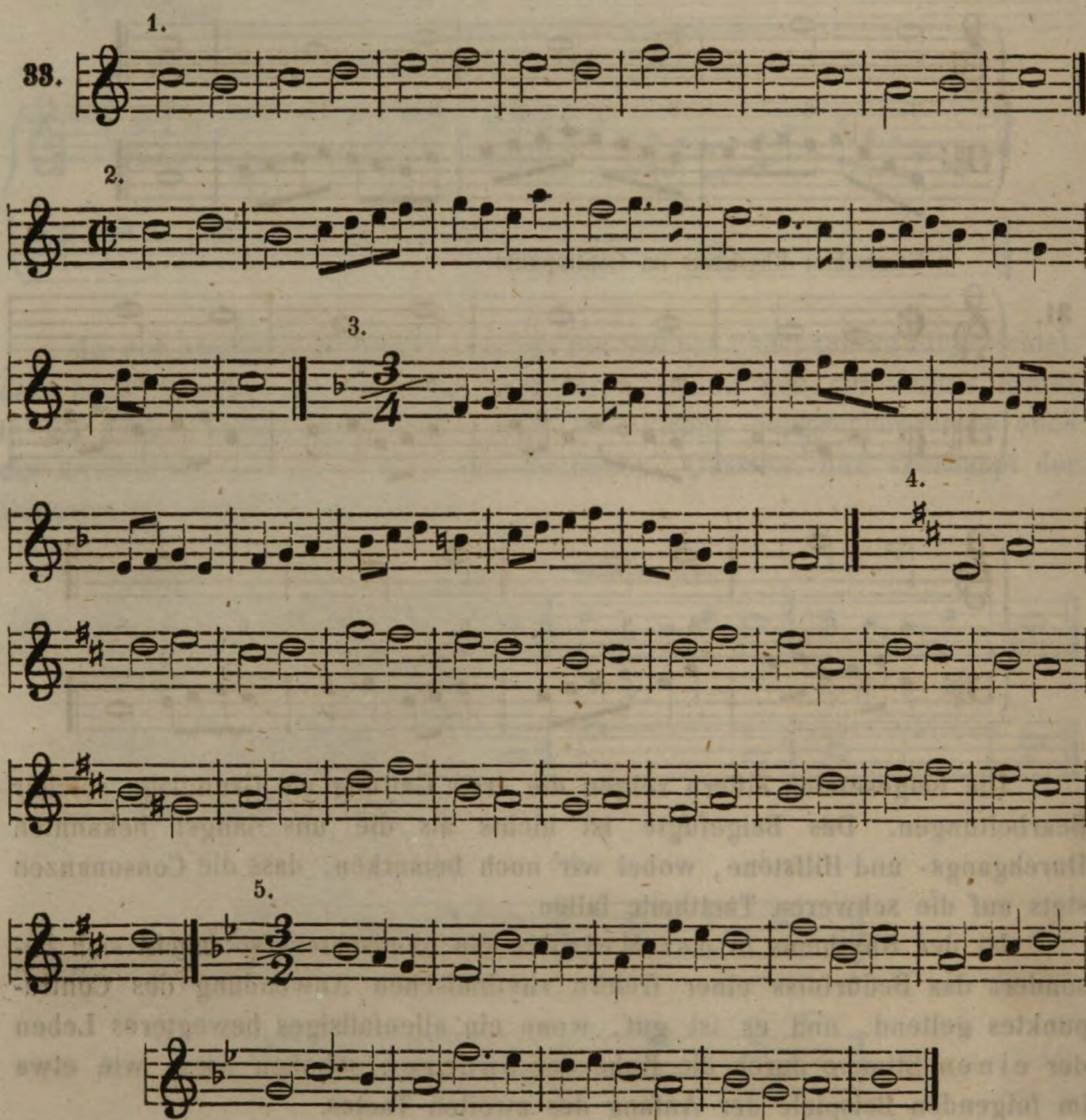
Ist der Rhythmus in der Melodie ein gemischter, so macht sich besonders das Bedürfniss einer freiern rhythmischen Anwendung des Contrapunktes geltend, und es ist gut, wenn ein allenfallsiges bewegteres Leben der einen Stimme durch die Ruhe der anderen gehoben wird, wie etwa im folgenden Beispiele der Anfang des zweiten Tactes.

32.



Folgende Uebungsmelodieen mögen nun nach Art von Nro. 27, 28, 30, 31 und 32 gearbeitet werden.

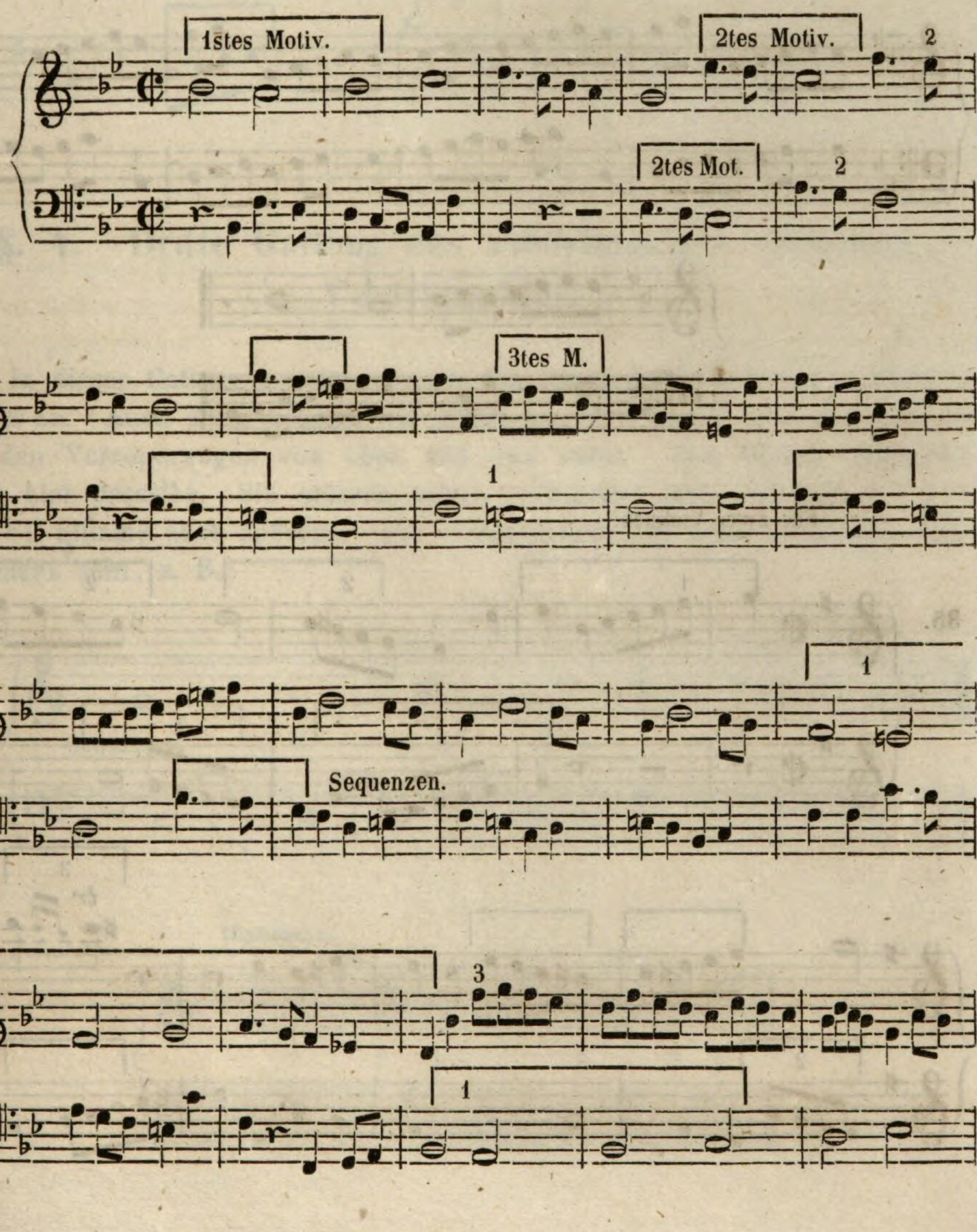
33. 1. 2. 3. 4. 5.

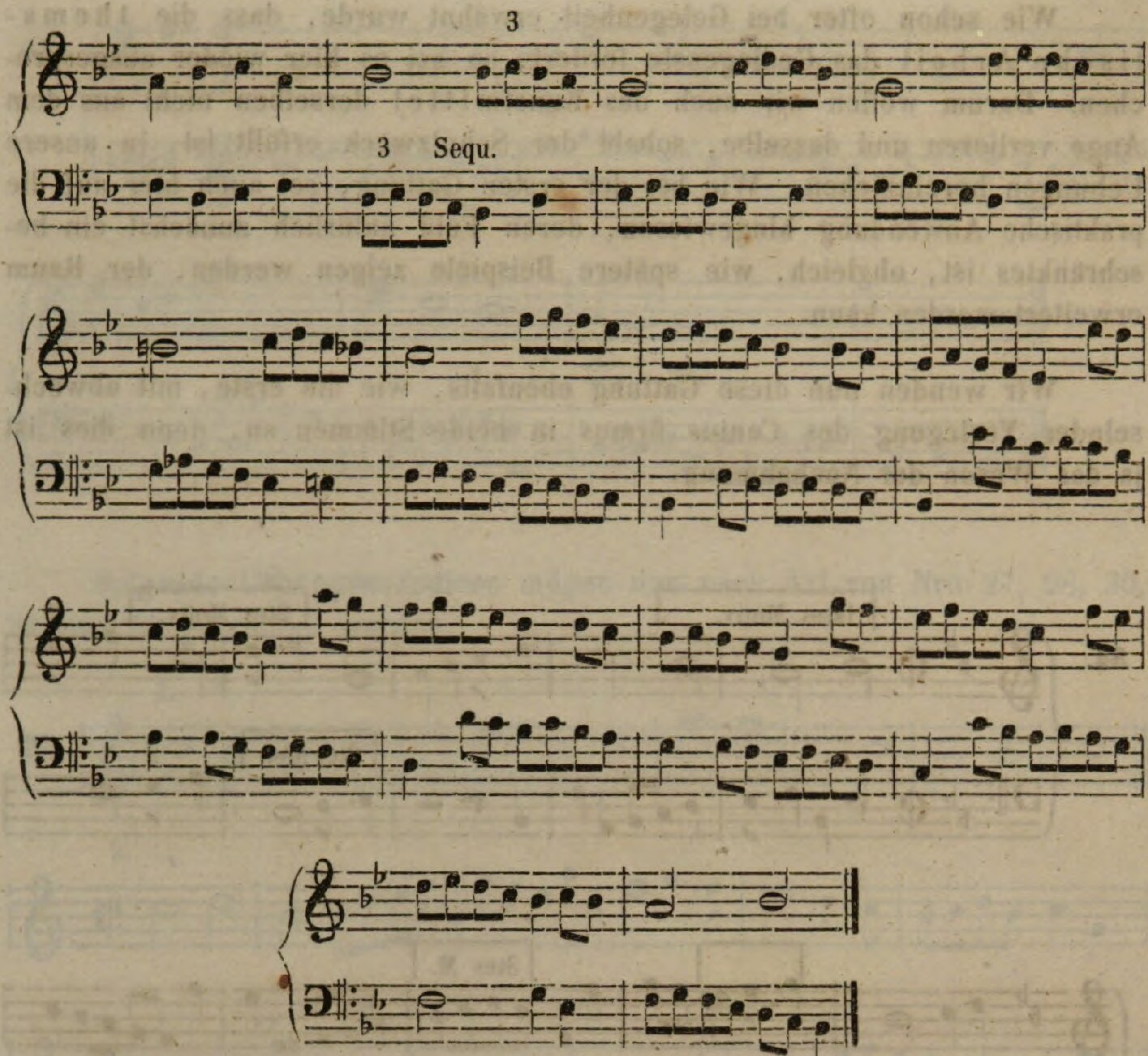


Wie schon öfter bei Gelegenheit erwähnt wurde, dass die thematische Arbeit das Gediegenste fördert, so sei es hier wieder ausgesprochen. Darum wollen wir auch das Kunstmittel derselben nicht aus dem Auge verlieren und dasselbe, sobald der Schulzweck erfüllt ist, in unsere Uebungen hereinziehen. Wie bei der ersten Gattung, sei auch hier auf die praktische Anwendung hingewiesen, deren Feld natürlich zunächst ein beschränktes ist, obgleich, wie spätere Beispiele zeigen werden, der Raum erweitert werden kann.

Wir wenden nun diese Gattung ebenfalls, wie die erste, mit abwechselnder Verlegung des Cantus firmus in beide Stimmen an, denn dies ist ja das Wesen der Nachahmung.

34.

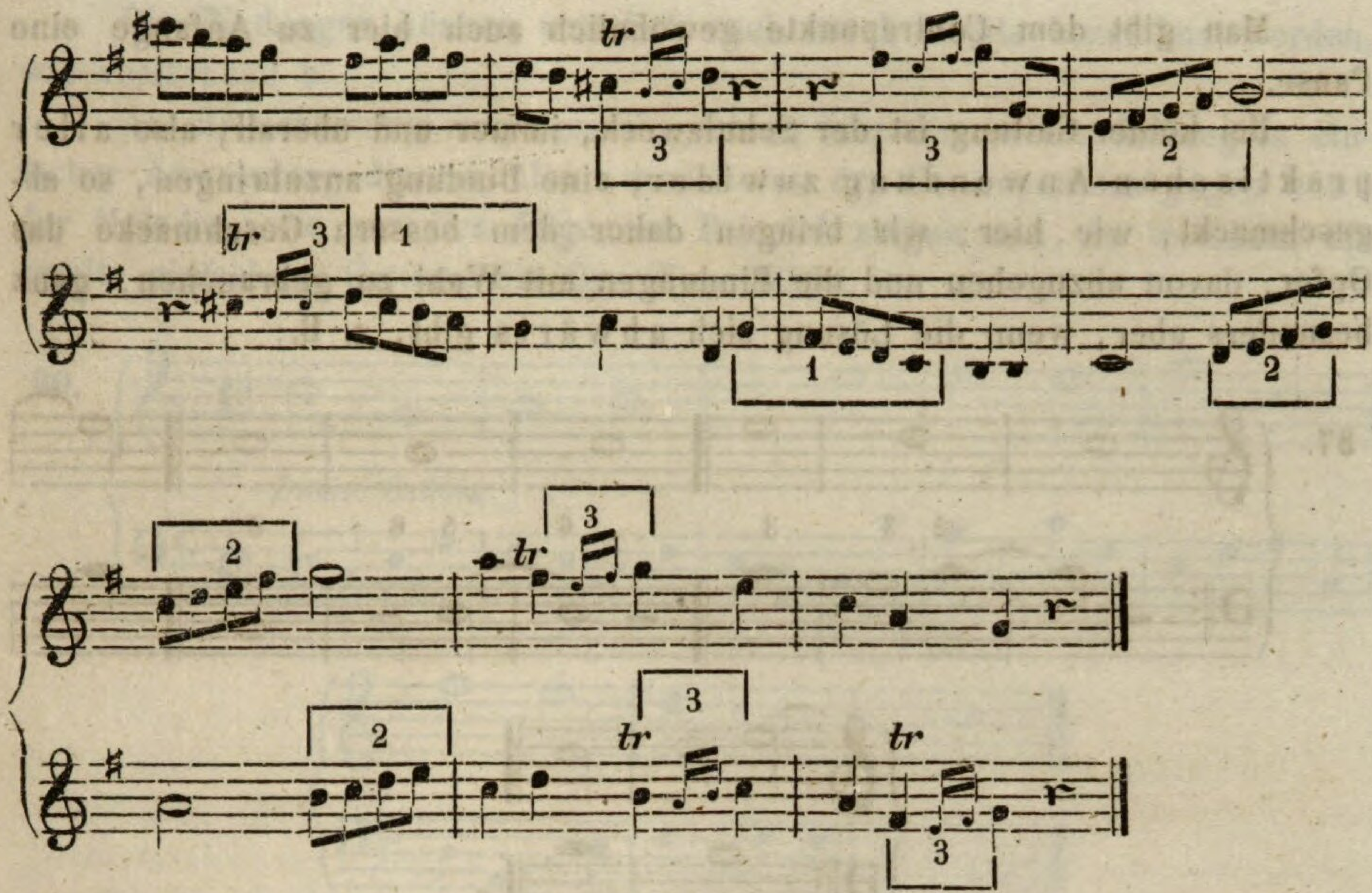




Für zwei Violinen.

35.

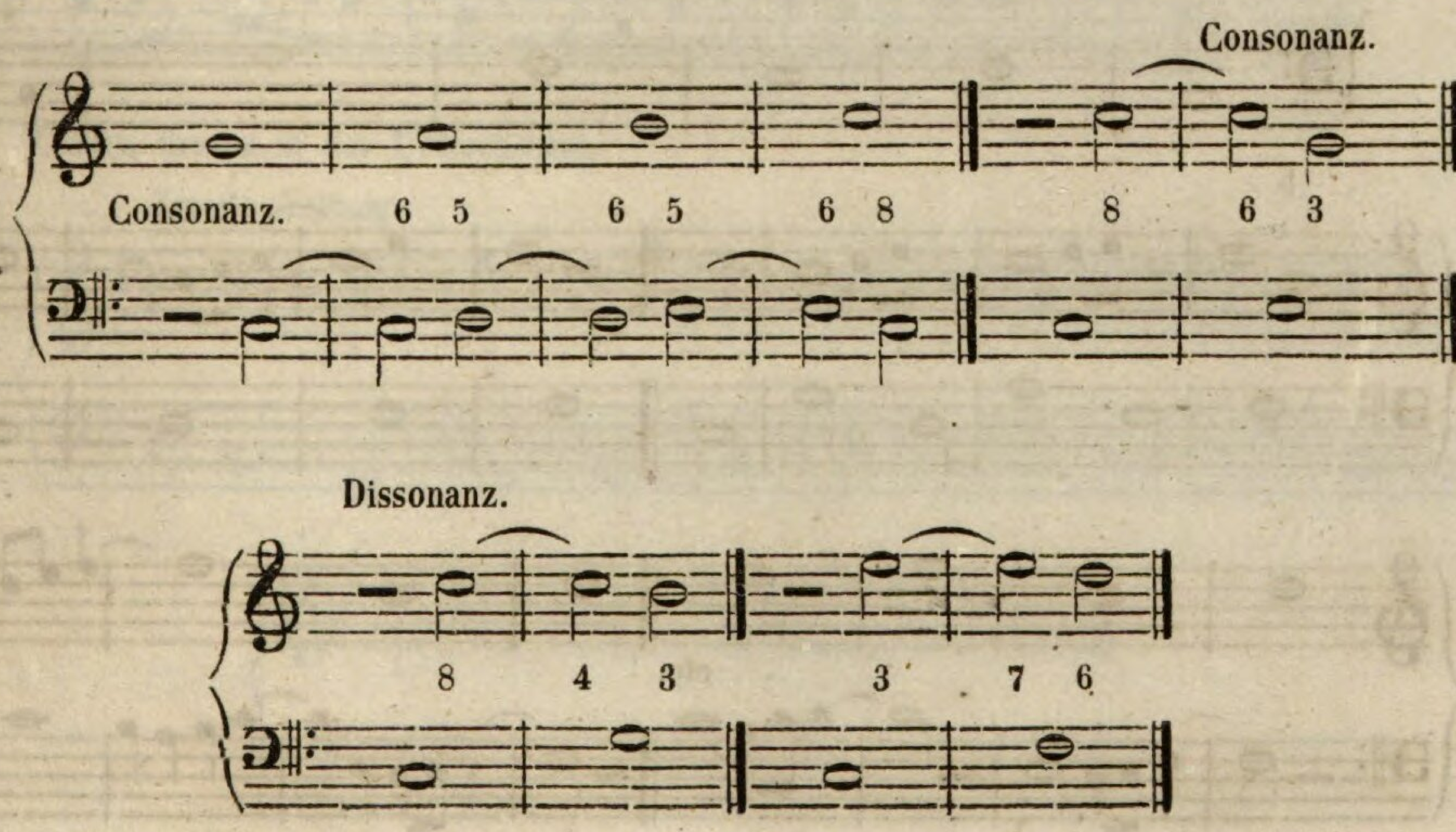




§. 4. Dritte Gattung des zweistimmigen einfachen Contrapunktes.

In dieser Gattung wenden wir die Bindungen oder Ligaturen im Contrapunkte an. Auch diese kennen wir schon aus der ersten Abtheilung §. 62 von den Verzögerungen von oben und von unten. Das Wesen derselben bleibt hier dasselbe. Sie müssen schon vorbereitet sein und sich in derselben Stimme auch auflösen. Der verzögernde Ton kann Consonanz und Dissonanz sein, z. B.:

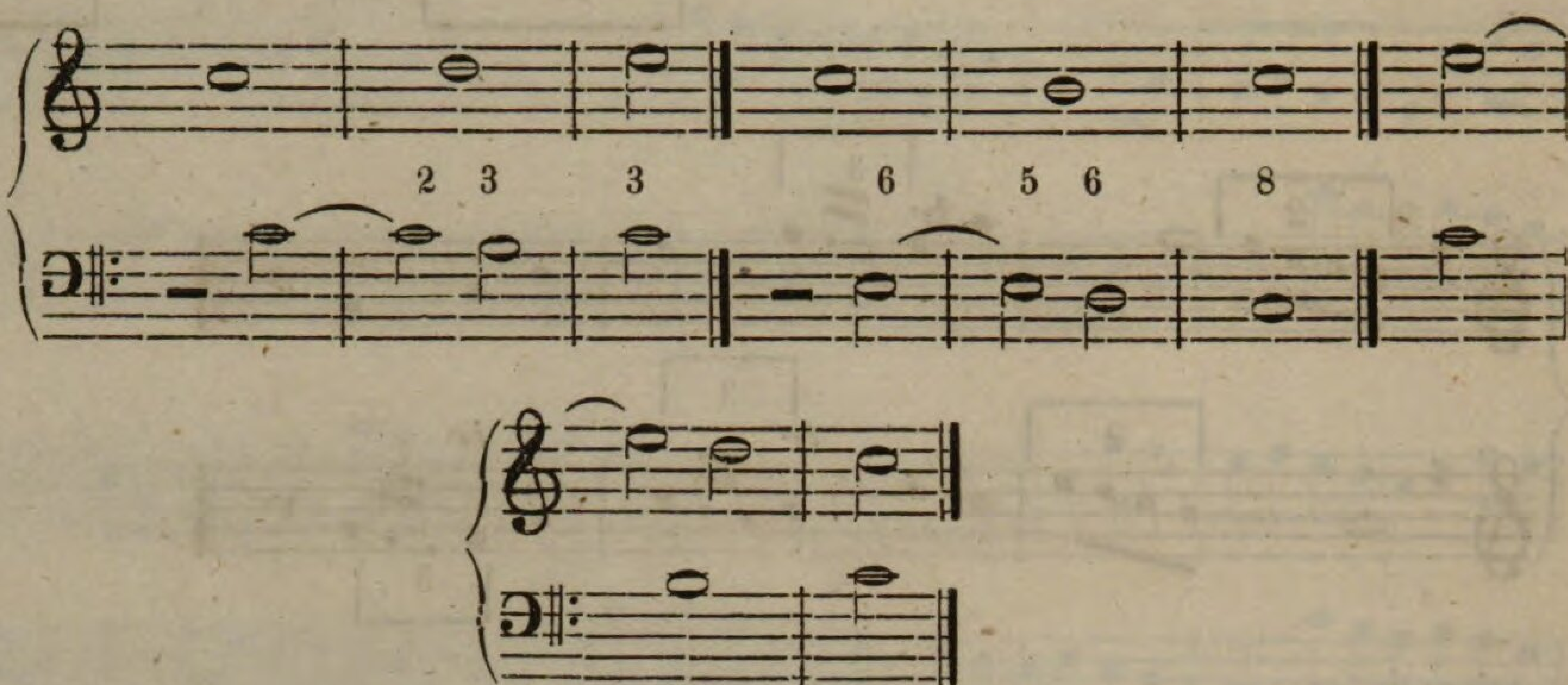
36.



Man gibt dem Contrapunkte gewöhnlich auch hier zu Anfange eine Pause.

Bei keiner Gattung ist der Schulzweck, immer und überall, also aller praktischen Anwendung zuwider, eine Bindung anzubringen, so abgeschmackt, wie hier; wir bringen daher dem bessern Geschmacke das Opfer, davon abzugehen und die Bindungen mit Wahl zu gebrauchen, ganz besonders aber, wenn die Lösung sich abwärts gibt, z. B.:

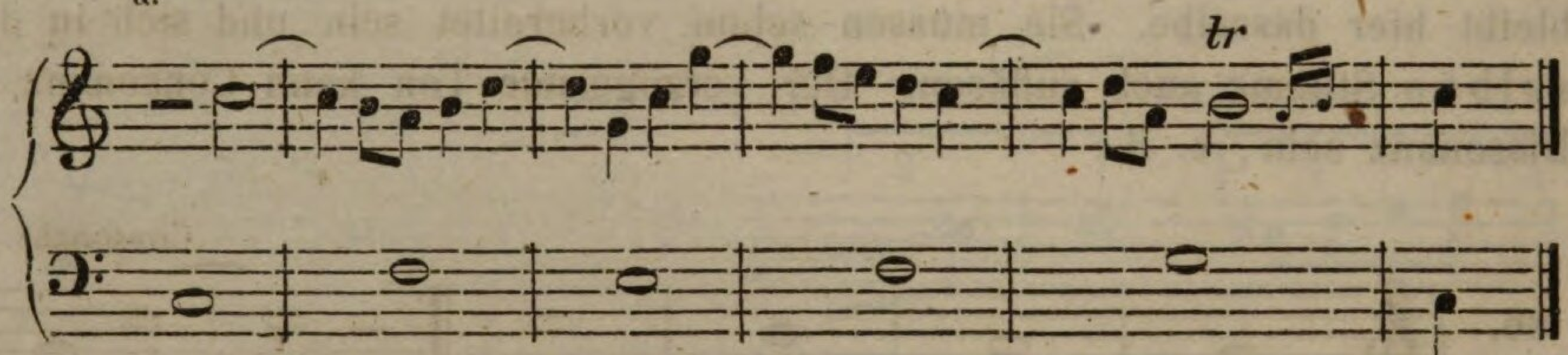
37.



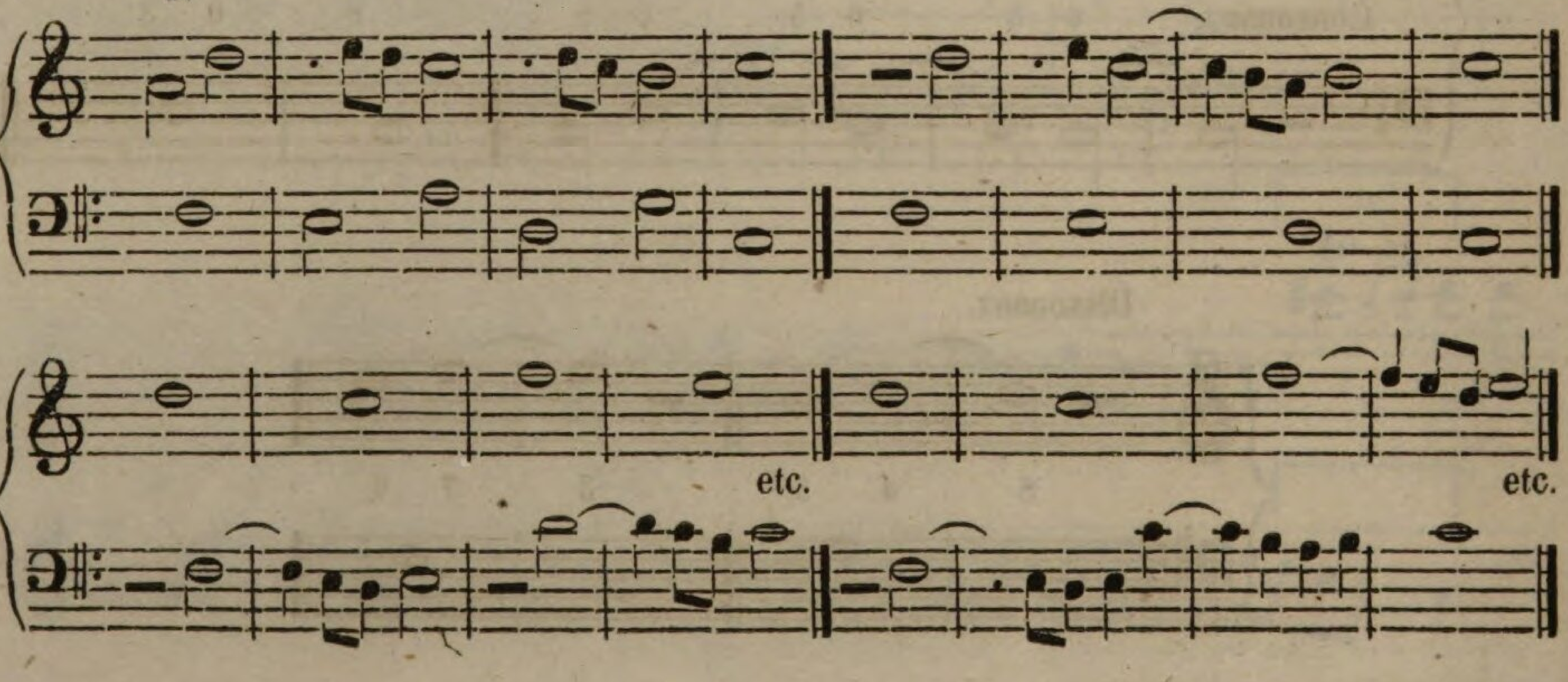
Hiemit lässt sich der gewöhnlich eigens als fünfte Gattung behandelte verzierte Contrapunkt, Contrapunctus floridus, verbinden, und man versteht darunter im Grunde nichts Anderes, als was wir bisher schon gethan haben: die gelegentliche Anwendung aller Arten des Contrapunktes, also dasjenige, was wir z. B. bei Nro. 31 gemischten Rhythmus genannt haben, und wozu sich folgende Formen zählen:

a.

38.



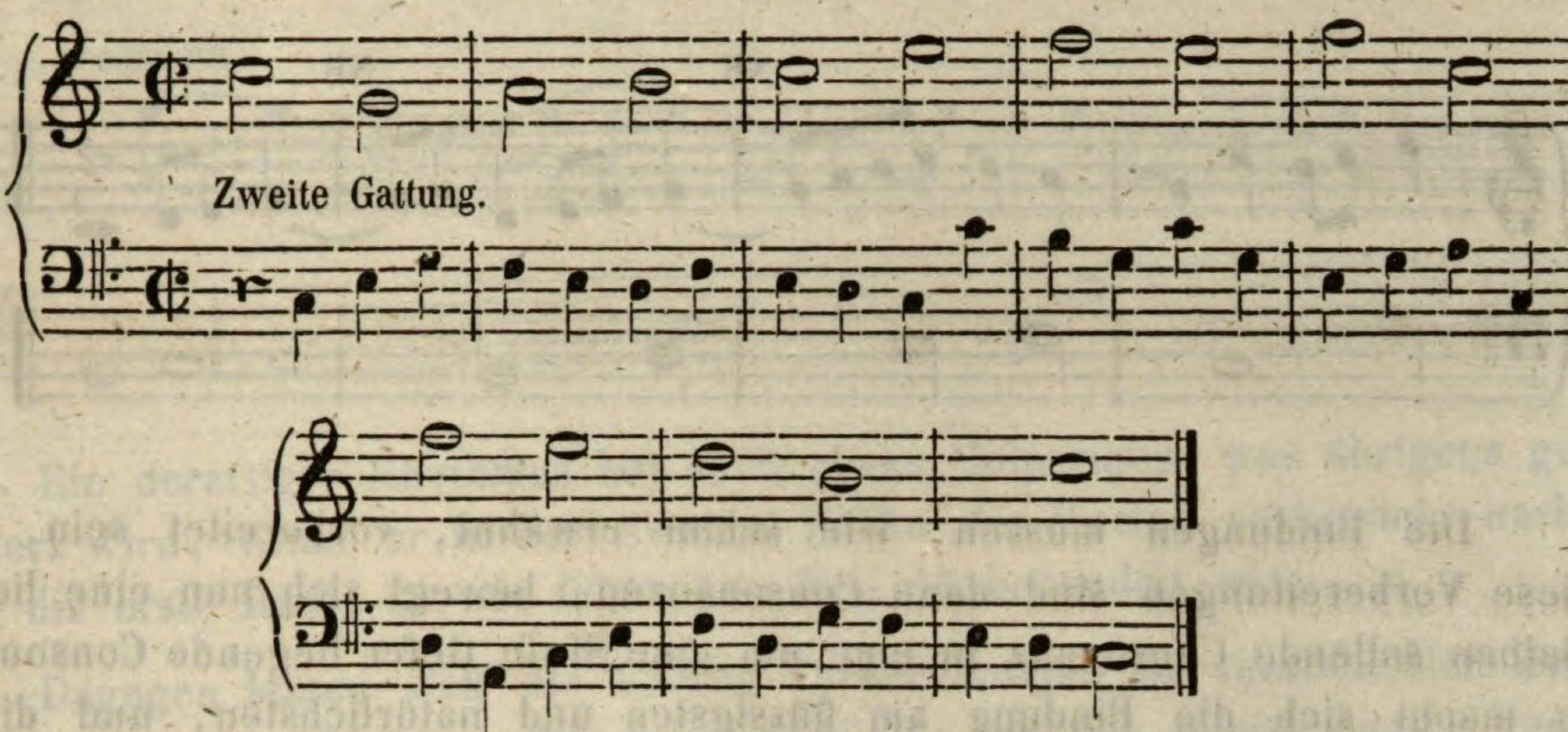
b.



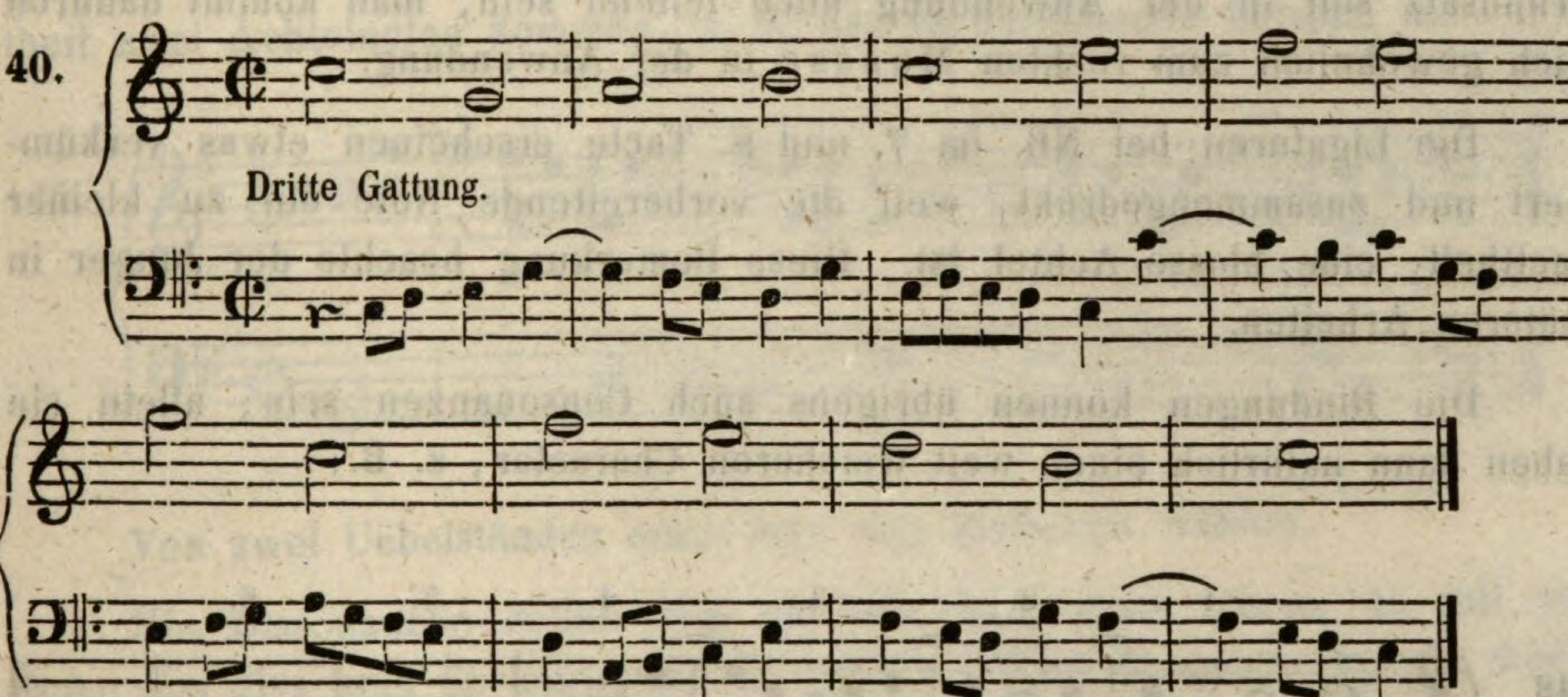
Die Bindungen können natürlich auch durch Punkte bezeichnet werden, wie vorstehend b.

Als Erleichterung mag dem Ungeübten hier die zweite Gattung in einfacher Anwendung dienen, also zwei Noten des Contrapunktes gegen eine der Melodie, wie uns dies folgendes Beispiel zeigen soll, in welchem die zweite einfachere Gattung die Grundlage bildet.

39.



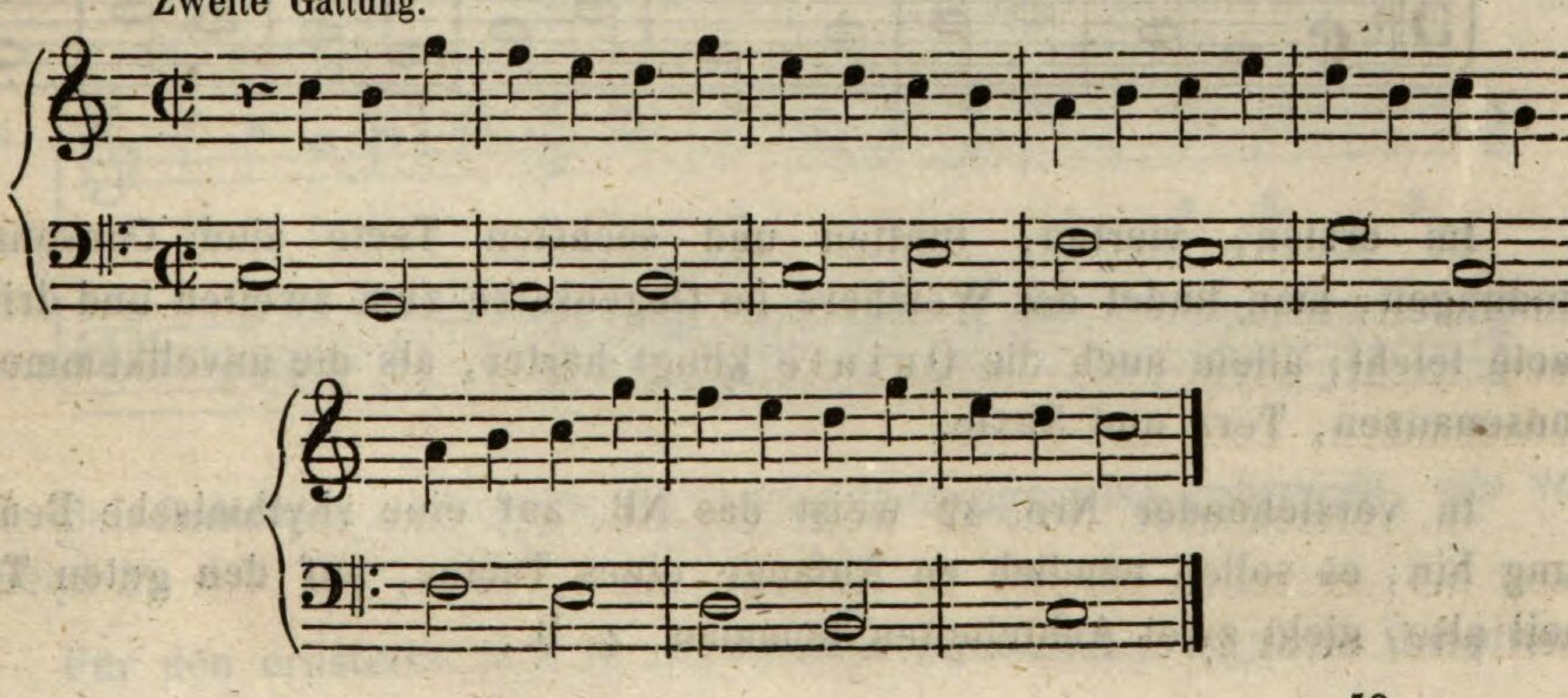
40.



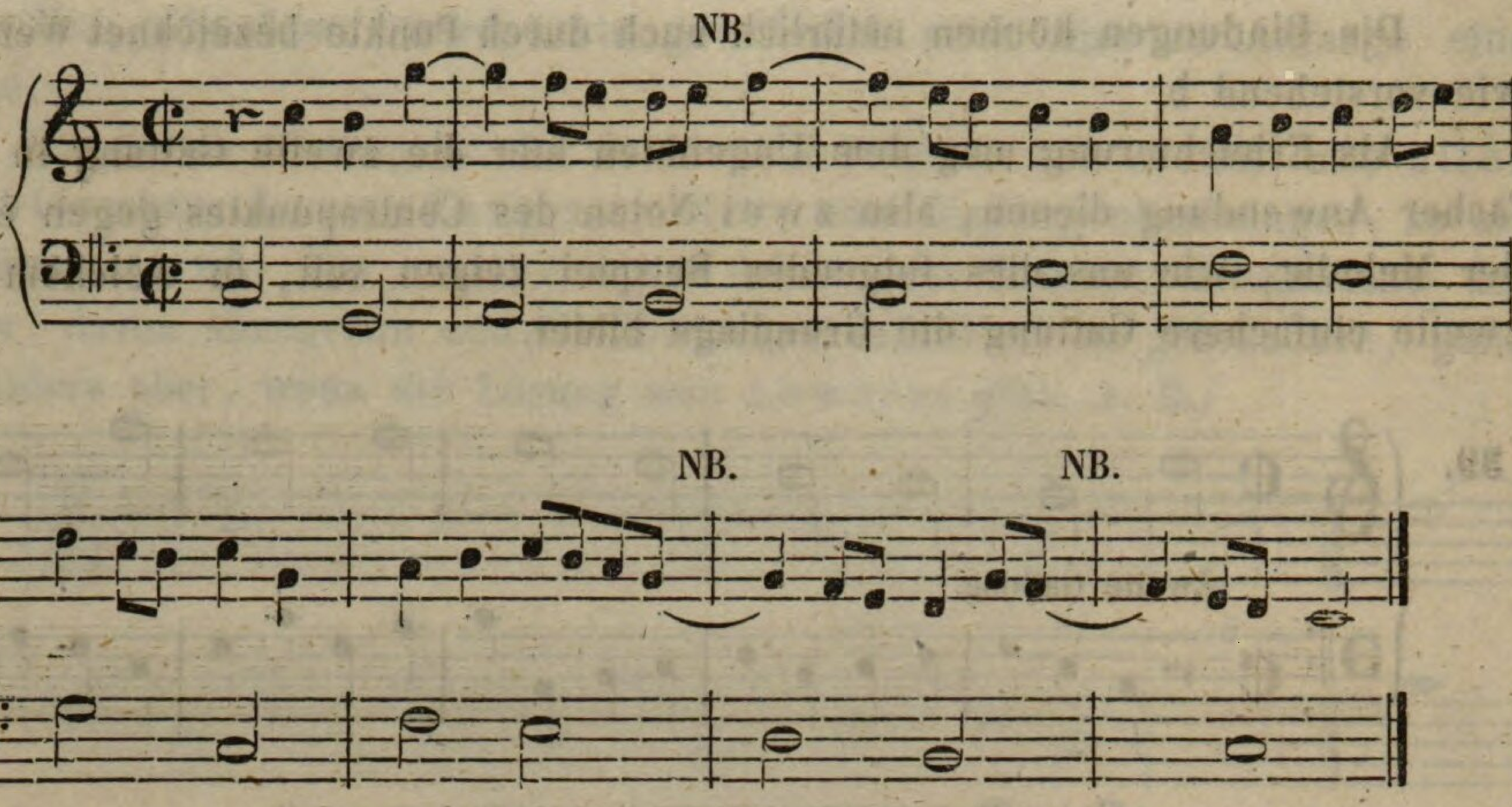
Cantus firmus in der Unterstimme.

Zweite Gattung.

41.



42.

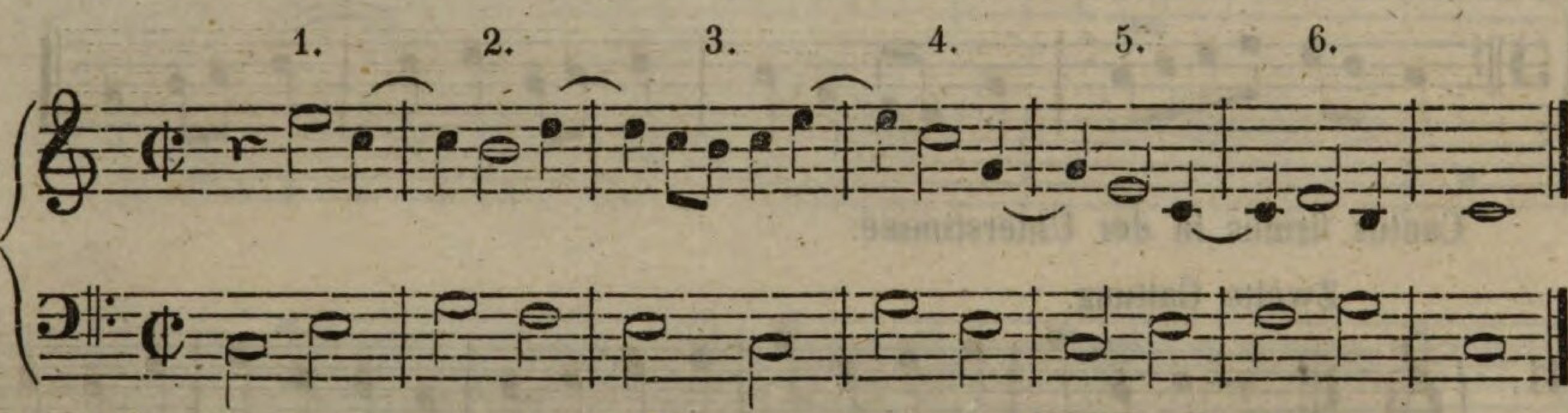


Die Bindungen müssen, wie schon erwähnt, vorbereitet sein, und diese Vorbereitungen sind dann Consonanzen; bewegt sich nun eine liegen bleiben sollende Consonanz in eine um eine Stufe tiefer liegende Consonanz, so macht sich die Bindung am flüssigsten und natürlichsten, und dieser Grundsatz soll in der Anwendung auch leitend sein, man kommt dadurch auch gewöhnlich zum rechten Maasse in der Anwendung.

Die Ligaturen bei NB. im 7. und 8. Tacte erscheinen etwas verkümmert und zusammengedrükt, weil die vorbereitende Note ein zu kleiner Tacttheil, eine blosse Achtel ist. Diese Bemerkung beachte der Jünger in späteren Arbeiten.

Die Bindungen können übrigens auch Consonanzen sein; allein sie haben dann natürlich einen weit weicheren Character, z. B.:

43.



Im ersten, vierten, fünften und sechsten Tacte sind Consonanz-Bindungen; man findet das Weichere im Gegensatze zum zweiten und dritten Tacte leicht; allein auch die Quinte klingt härter, als die unvollkommenen Consonanzen, Terz und Sexte.

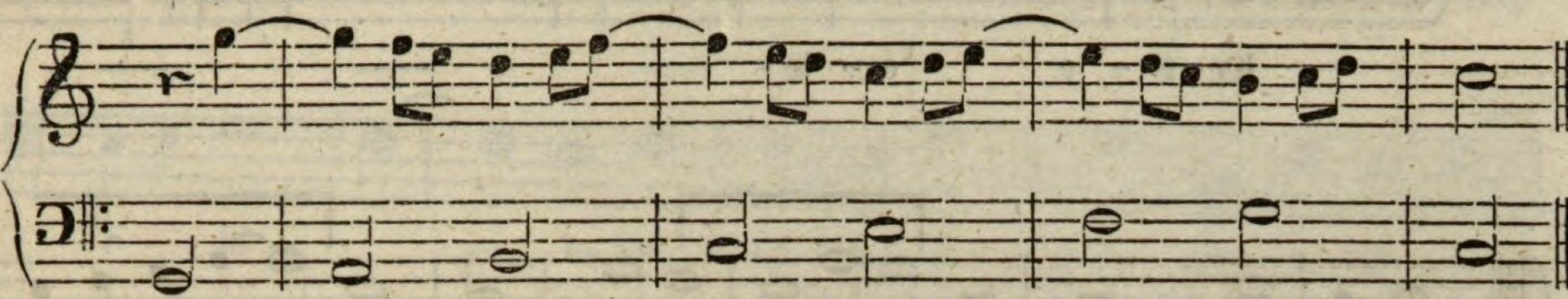
In vorstehender Nro. 42 weist das NB. auf eine rhythmische Bemerkung hin; es sollen nämlich zu Anfange eines Tactes, auf den guten Tacttheil also, nicht zwei Achtelnoten kommen, z. B.:

nicht:

44.



sondern:



Ein derartiger Rhythmus hat auch etwas Holperiges, was übrigens gemildert wird, wenn er in der zweiten Hälfte des Tactes vorkommt, nachdem die erste Hälfte so wie folgend in Nro. 45 behandelt wird.

Dagegen lassen sich die kurzen Vorbereitungen im vorstehenden Beispiele dadurch verbessern, dass in der Mitte auf den zweiten guten Tacttheil zwei Achtelnoten kommen, z. B. das vorhergehende Beispiel so:

45.

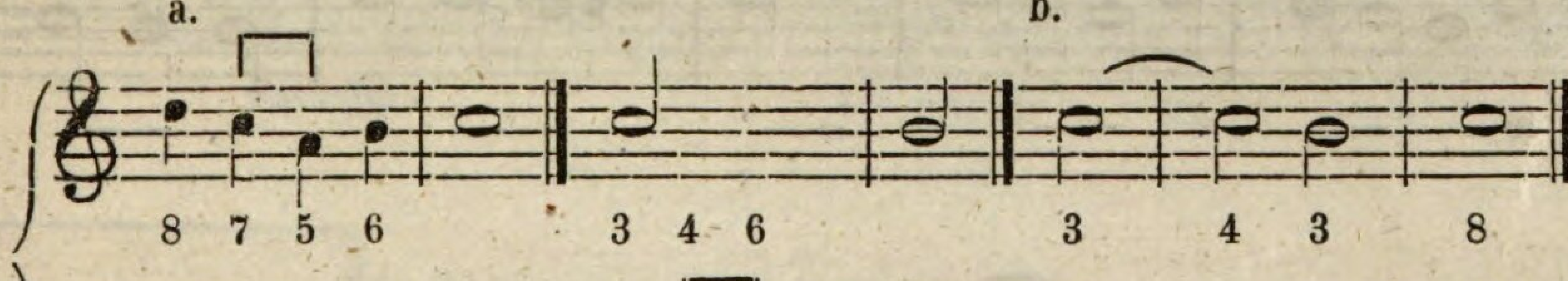


Von zwei Uebelständen muss man den kleineren wählen.

Die Dissonanzen sollen sich abwärts stufenweise lösen, es soll von ihnen aus also kein Sprung gemacht werden. Eine Ausnahme hievon macht die sog. Fuchs'sche Wechselnote; hier ihre Anwendung:

a. b.

46.

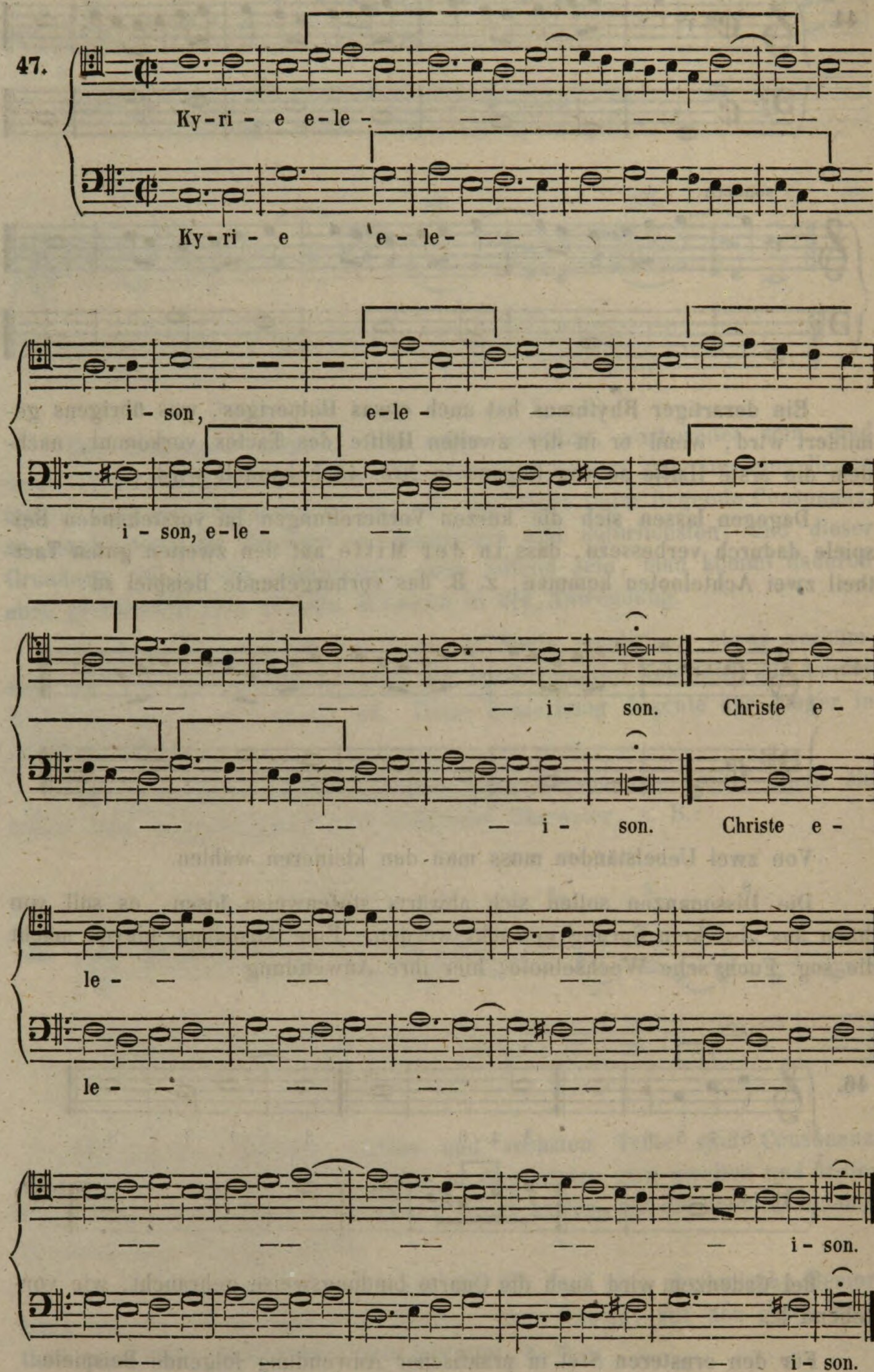


Bei Cadenzen wird auch die Quarte bindungsweise gebraucht, wie vorstehend b.

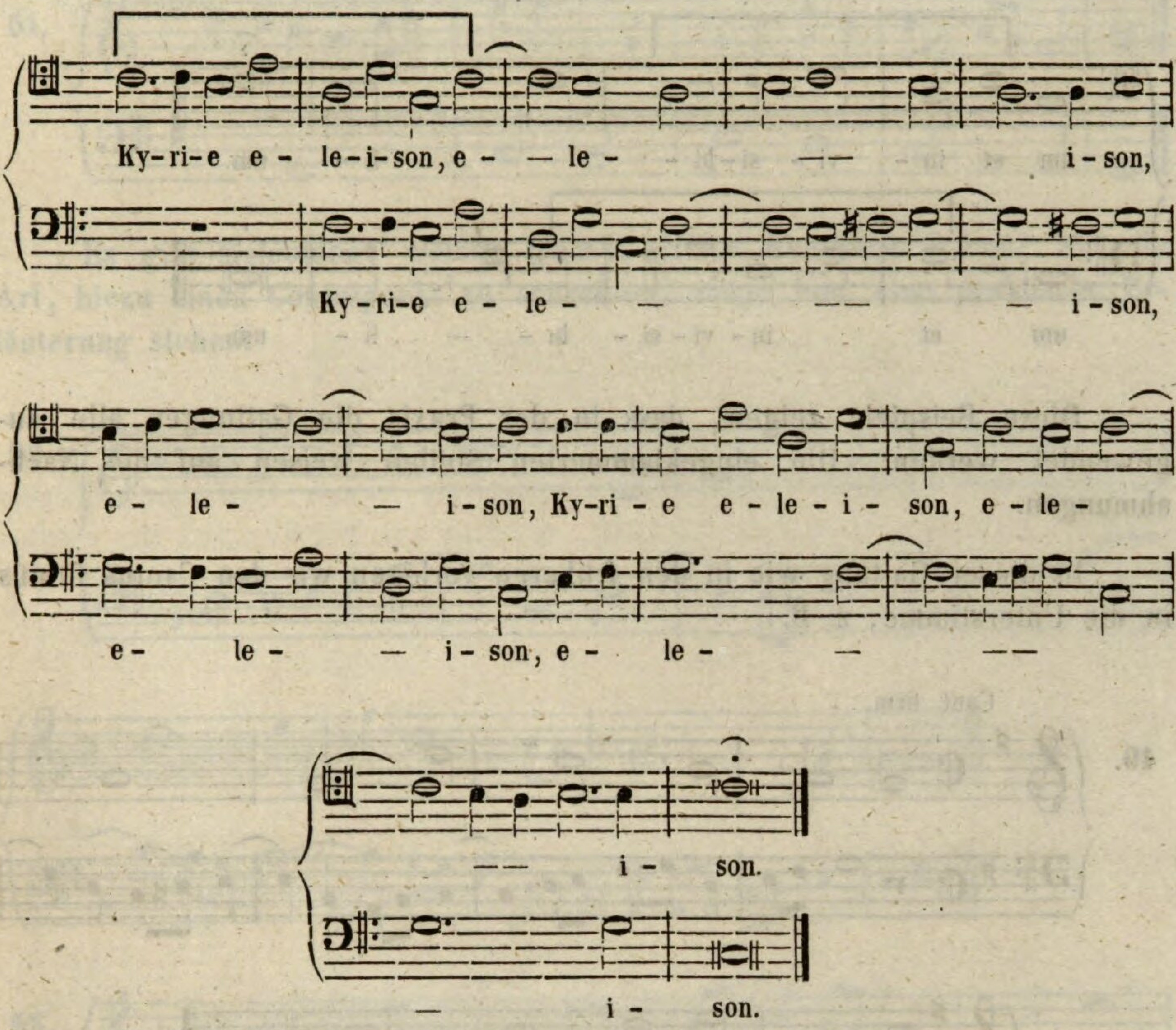
Für den ernsteren Styl in praktischer Anwendung folgende Beispiele.

Cordans.

47.

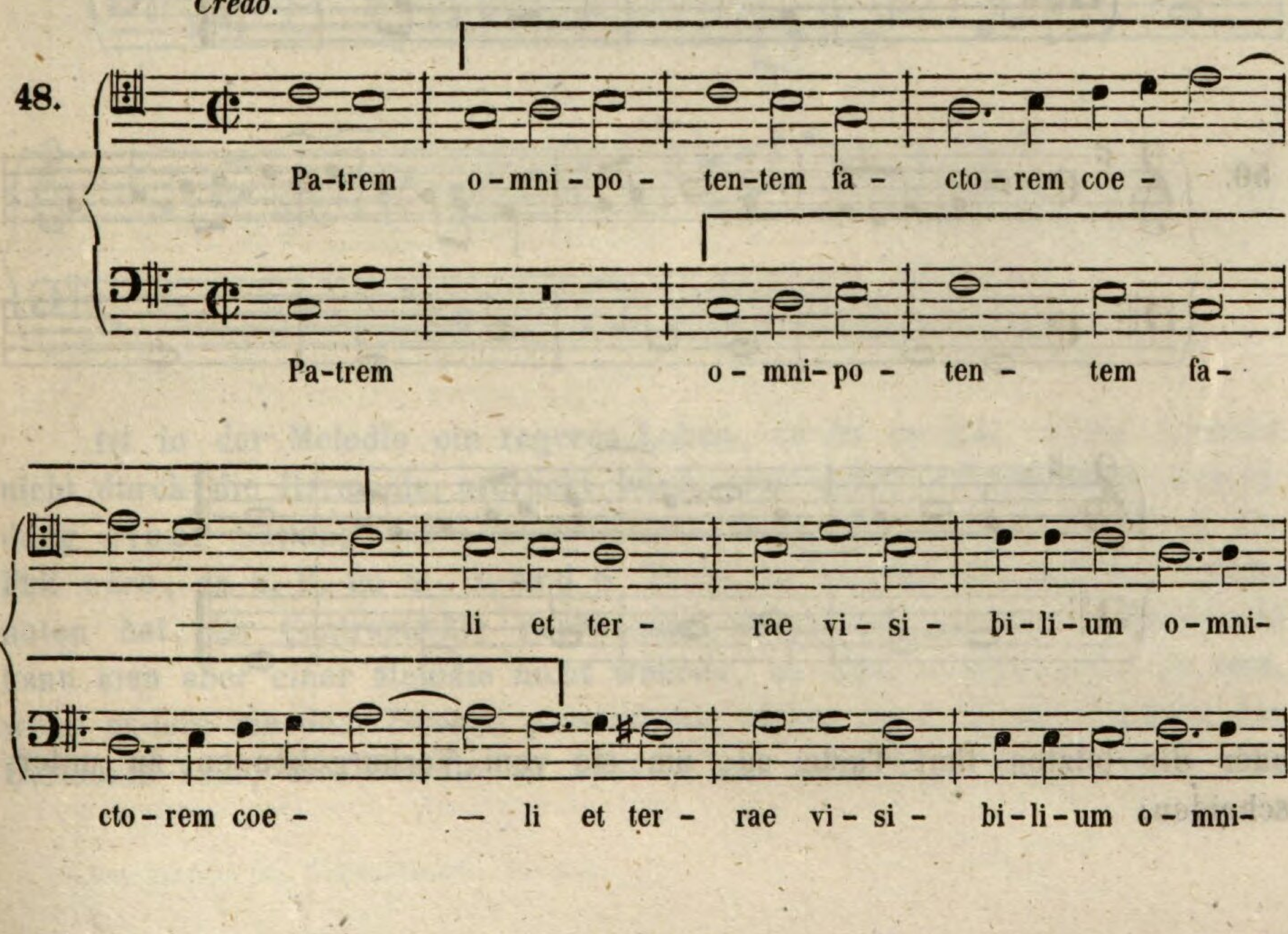


Ky-ri - e e-le - — — —
Ky-ri - e e - le - — — —
i - son, e-le -
i - son, e-le - — —
— — — i - son. Christe e -
— — — i - son. Christe e -
le - — — — — — —
le - — — — — — —
— — — — — i - son.
— — — — — i - son.


Ky-ri-e e - le-i-son, e - — le - — — i-son,
Ky-ri-e e-le- — — — i-son,
e - le - — i-son, Ky-ri - e e - le - i - son, e - le -
e- le - — i-son, e - le - — —
— i - son.
— i - son.

Credo.

48.


Pa-trem o-mni-po - ten-tem fa - cto-rem coe -
Pa-trem o-mni-po - ten - tem fa-
— li et ter - rae vi-si - bi-li-um o-mni-
cto-rem coe - — li et ter-rae vi-si - bi-li-um o-mni-

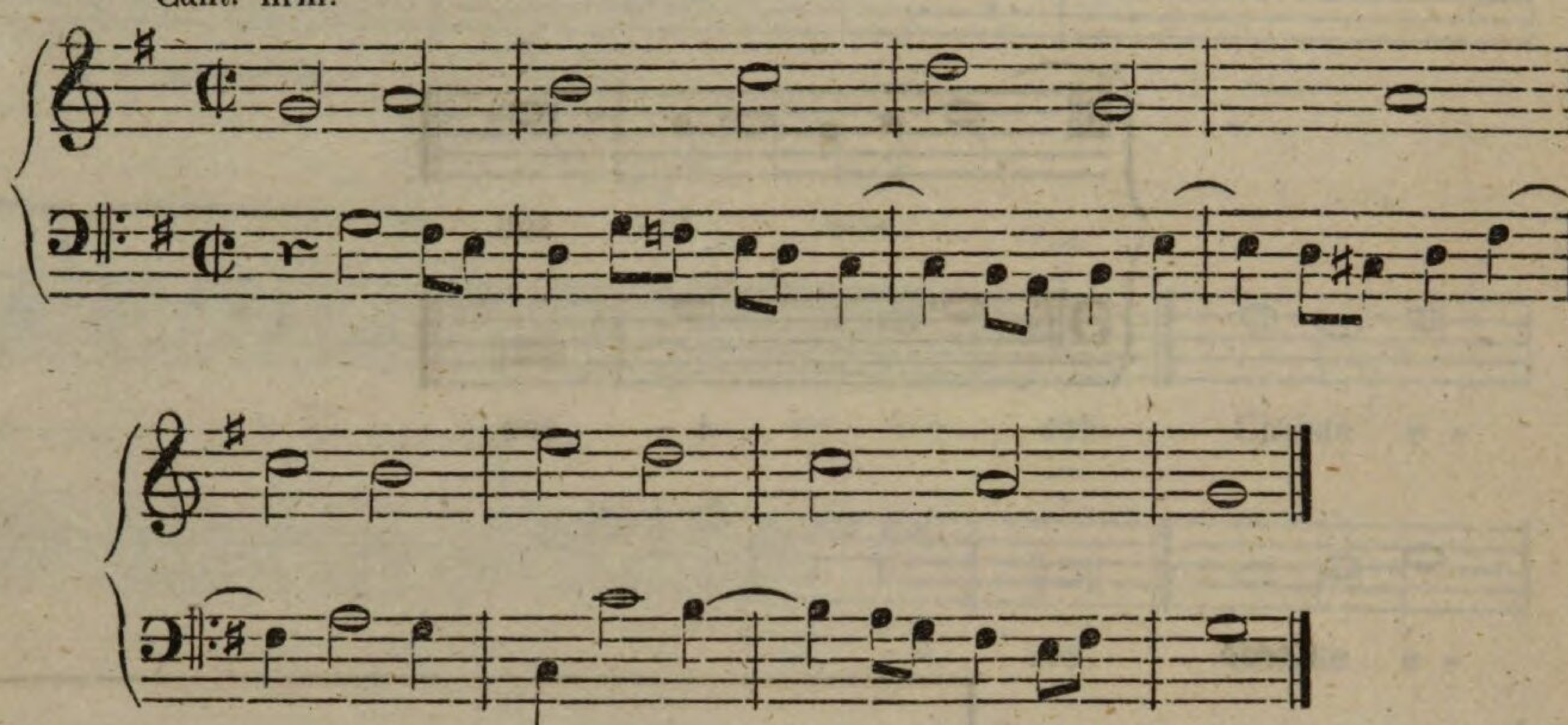


Diese Beispiele zeigen, dass in der Praxis die Gattungen alle angewendet werden. Die eingeklammerten Stellen weisen auf die Nachahmungen.

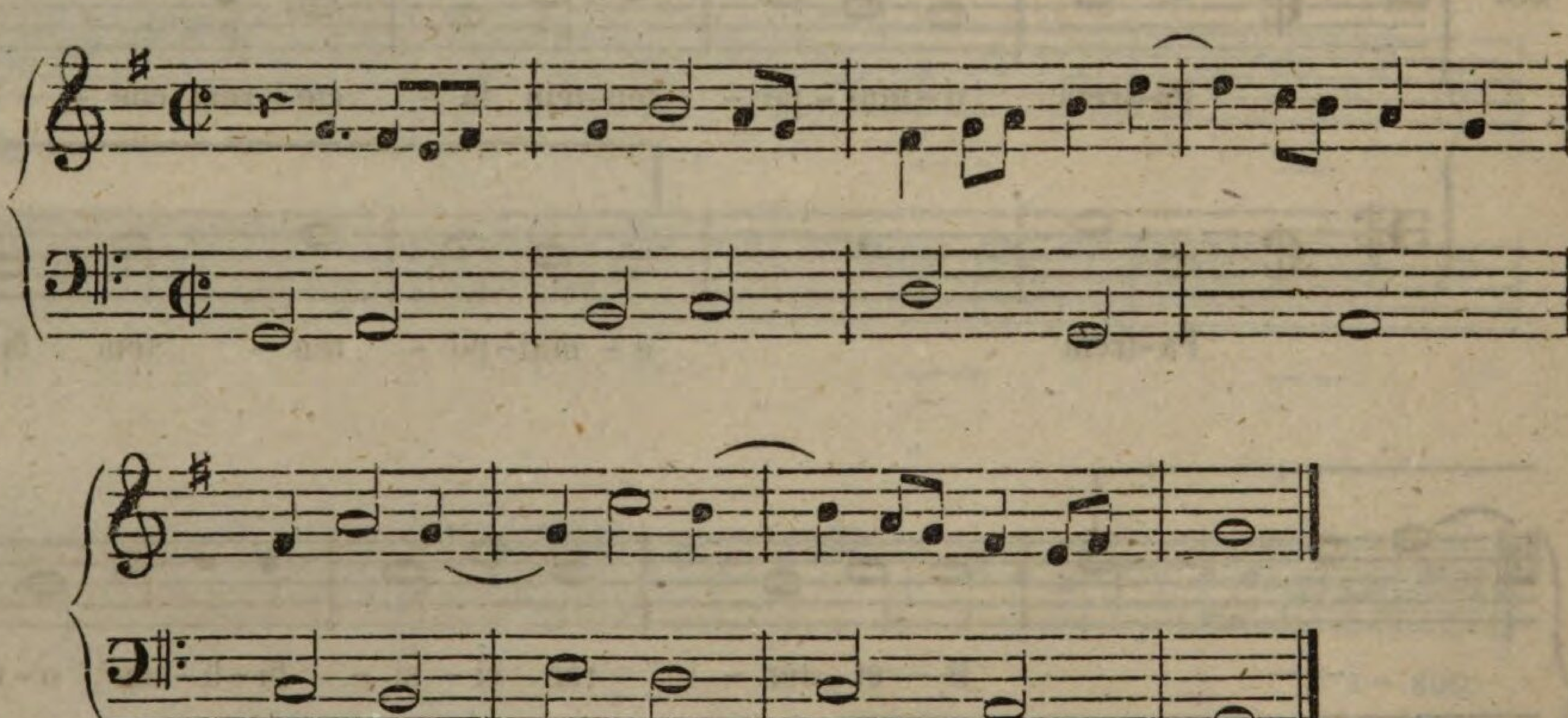
In dieser Gattung wie in den früheren verlegen wir den Cantus firmus in die Unterstimme, z. B.:

Cant. firm.

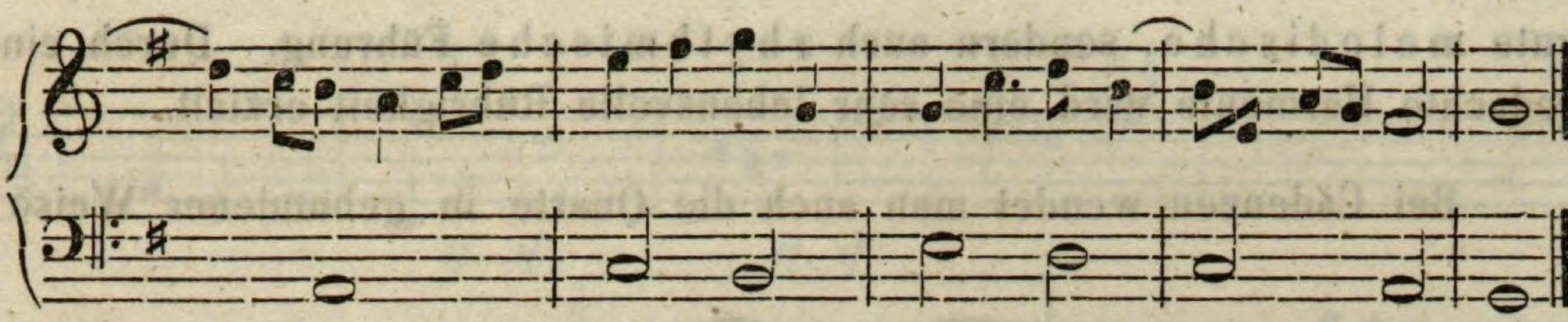
49.



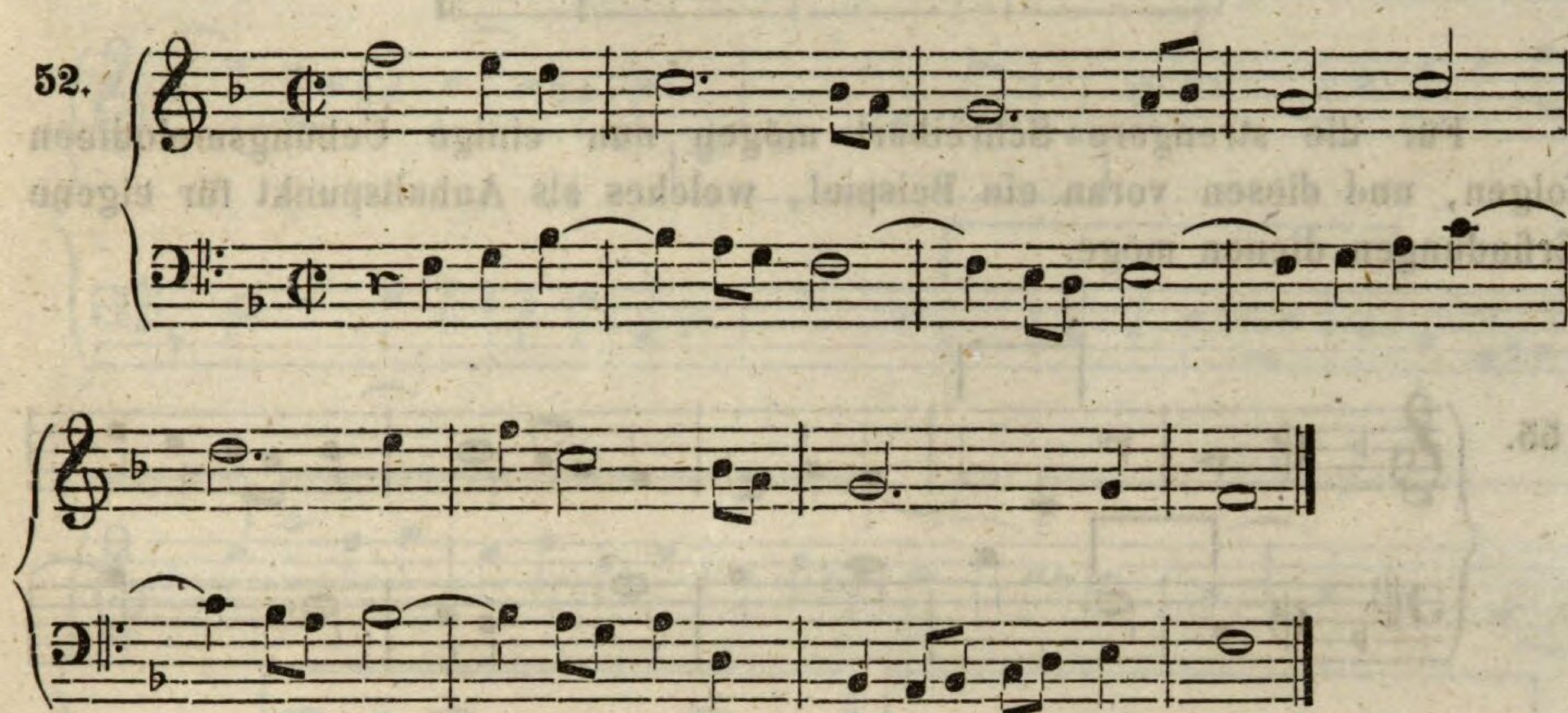
50.

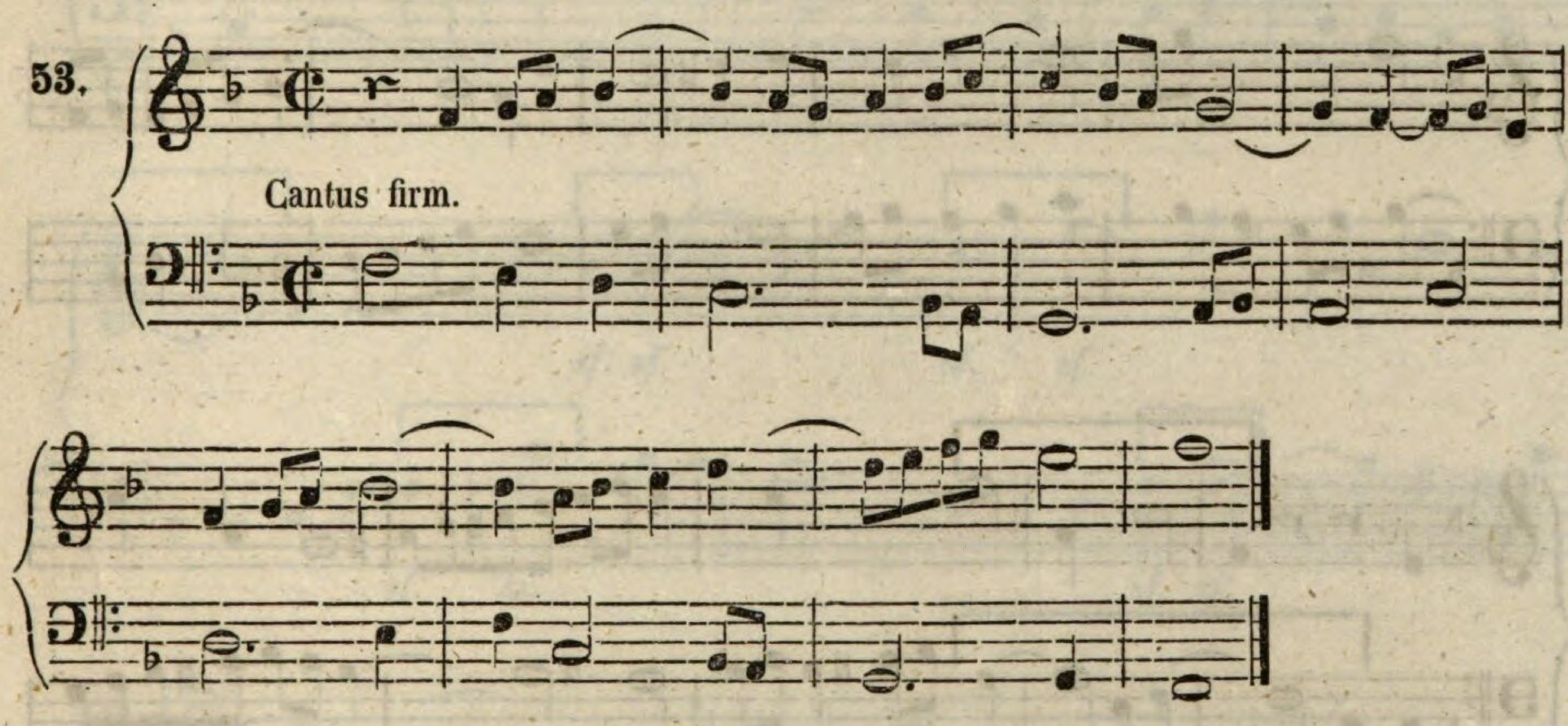


oder die letzten fünf Tacte so, um sie vom Vorhergehenden zu unterscheiden:

51. 

Es gibt Melodieen, welche gemischten Rhythmus haben; für die Art, hiezu einen Contrapunkt zu schreiben, möge hier eine praktische Erläuterung stehen.

52. 

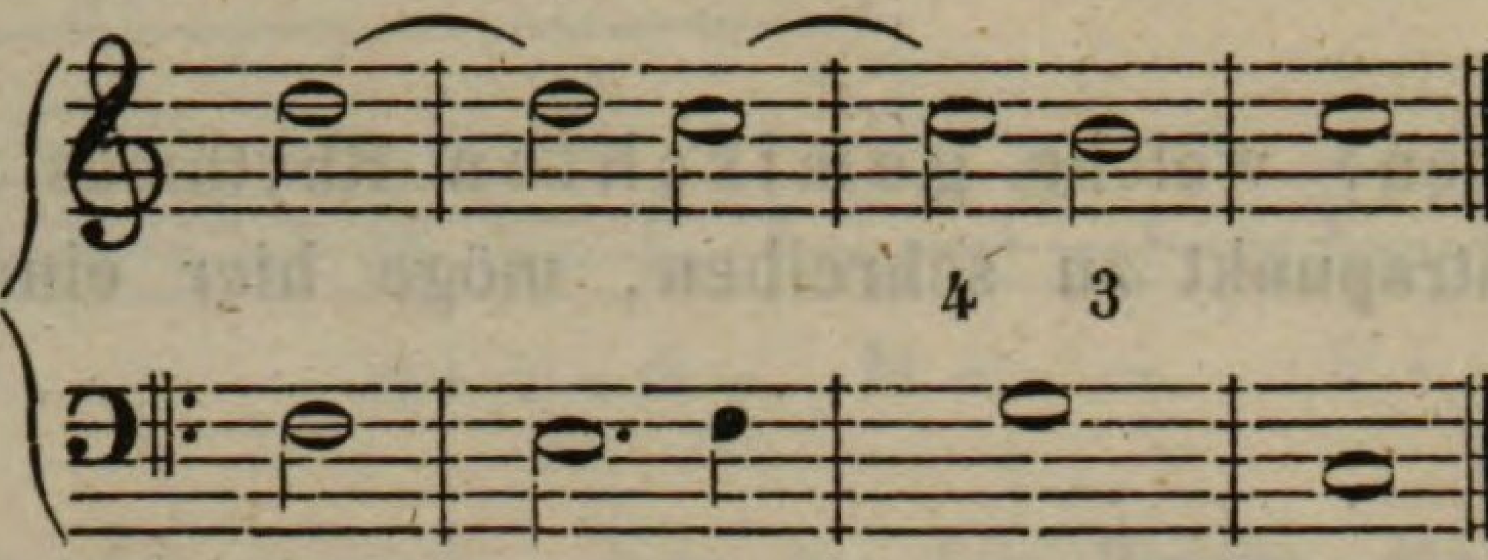
53. 

Ist in der Melodie ein regeres Leben, so ist es gut, wenn dasselbe nicht durch die Harmonie erdrückt wird, was durch schulmässige Anwendung einer Gattung des Contrapunktes (ausser der ersten) allerdings der Fall wäre, da z. B. im 2., 3. und 6. Tacte, in welchen die Melodie Achtelnoten hat, im Contrapunkte Sechzehntel erscheinen müssten. Gleichwohl kann man aber einer Melodie nicht wehren, so oder so beschaffen zu sein, wenn anders sie dem Zwecke passend ist; daher muss es die Aufgabe der Harmonie sein, die Melodie zu heben, und zwar nicht allein durch eine

gute melodische, sondern auch rhythmische Führung. Durch eine so gedachte Harmonie wird eine sehr lebensvolle Rührigkeit erzielt.

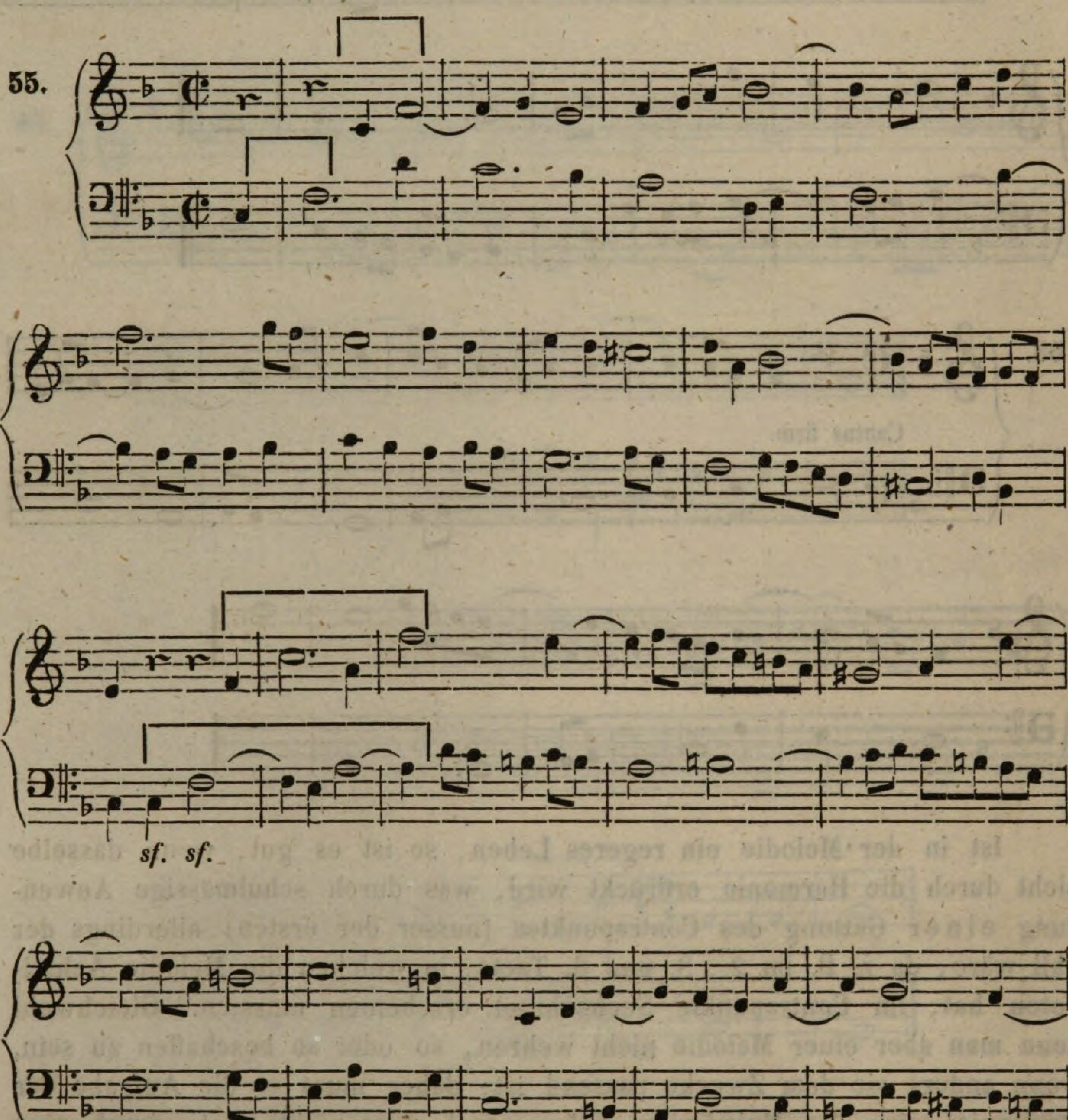
Bei Cadenzen wendet man auch die Quarte in gebundener Weise an:

54.



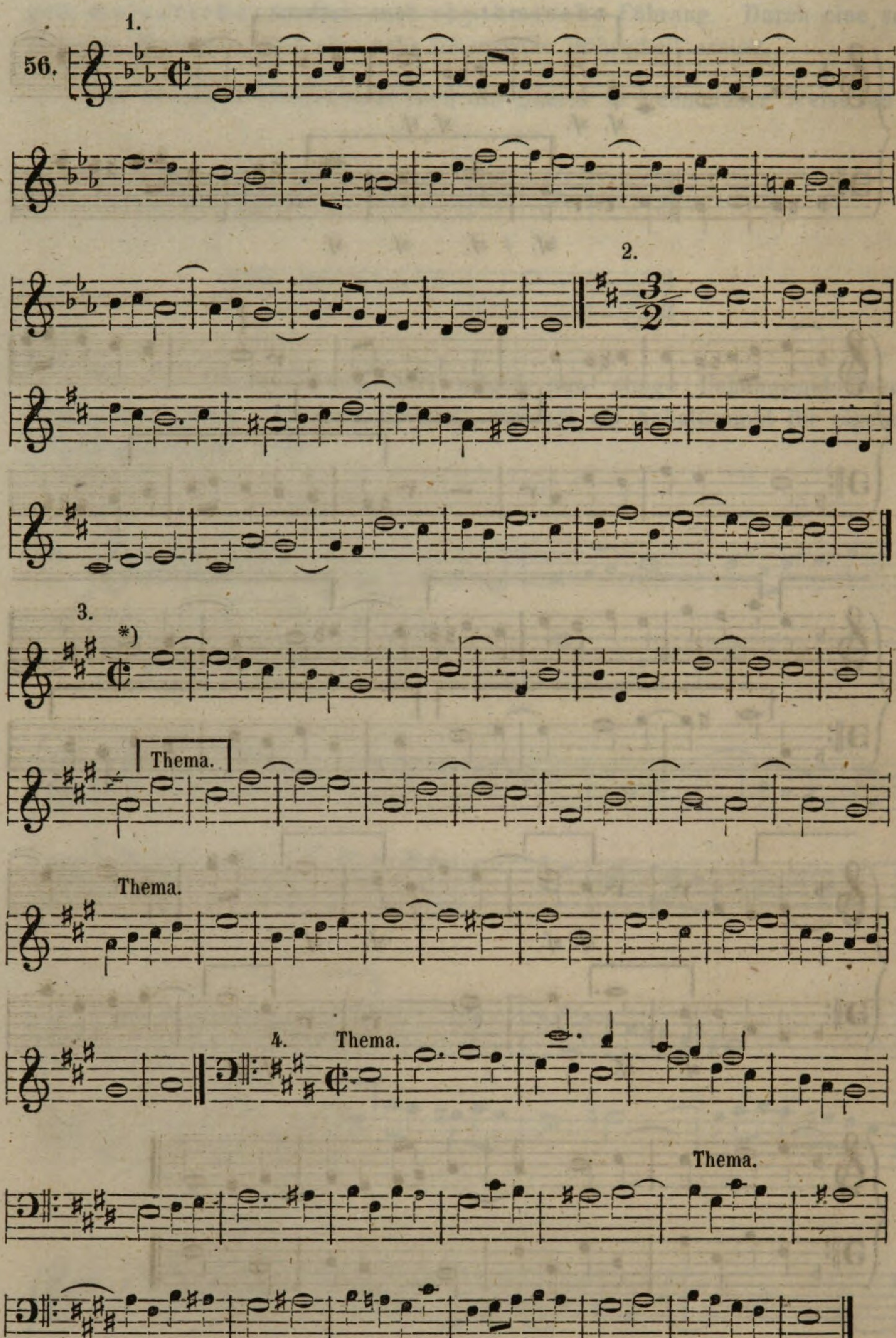
Für die strengere Schreibart mögen nun einige Uebungsmelodieen folgen, und diesen voran ein Beispiel, welches als Anhaltspunkt für eigene Erfindungen dienen möge.

55.





Da wir die Nachahmung beständig im Auge behalten, so sind in folgenden Uebungsmelodieen die Themate bezeichnet, sowie im vierten Beispiele der **Eintritt** der Nachahmung.



*) Wenn diese Melodie in die Unterstimme versetzt wird, darf der erste Tact nur dahin abgeändert werden, dass man ihm die Note a gibt.

Der freiere Styl, oder besser gesagt, der freiere Satz, welcher der weltlichen Musik gehört, hat mit dem Ausdrucke gar verschiedener Gemüthsstimmung zu thun, darum wählt er sich seine Mittel hiezu auch in grösserer Ausdehnung und nimmt nach jeder Richtung hin diejenigen Freiheiten, welche ihm zur Erreichung seines Zweckes geeignet scheinen.

Es erscheint also hier die Anwendung jedes Intervalles, und ob nun die kleinsten derselben, z. B. die kleine Secunde oder Non, gebunden oder im Gegentheile gerade recht herb und auffallend hervortreten sollen, das hängt alles von Umständen ab, welche das Eine oder das Andere dem wahren Ausdrucke räthlich machen. Während z. B. Gluck in seiner Ouverture zu Iphigenie die kleine Secunde und verminderte Septe als Bindung behandelt, wie folgt:

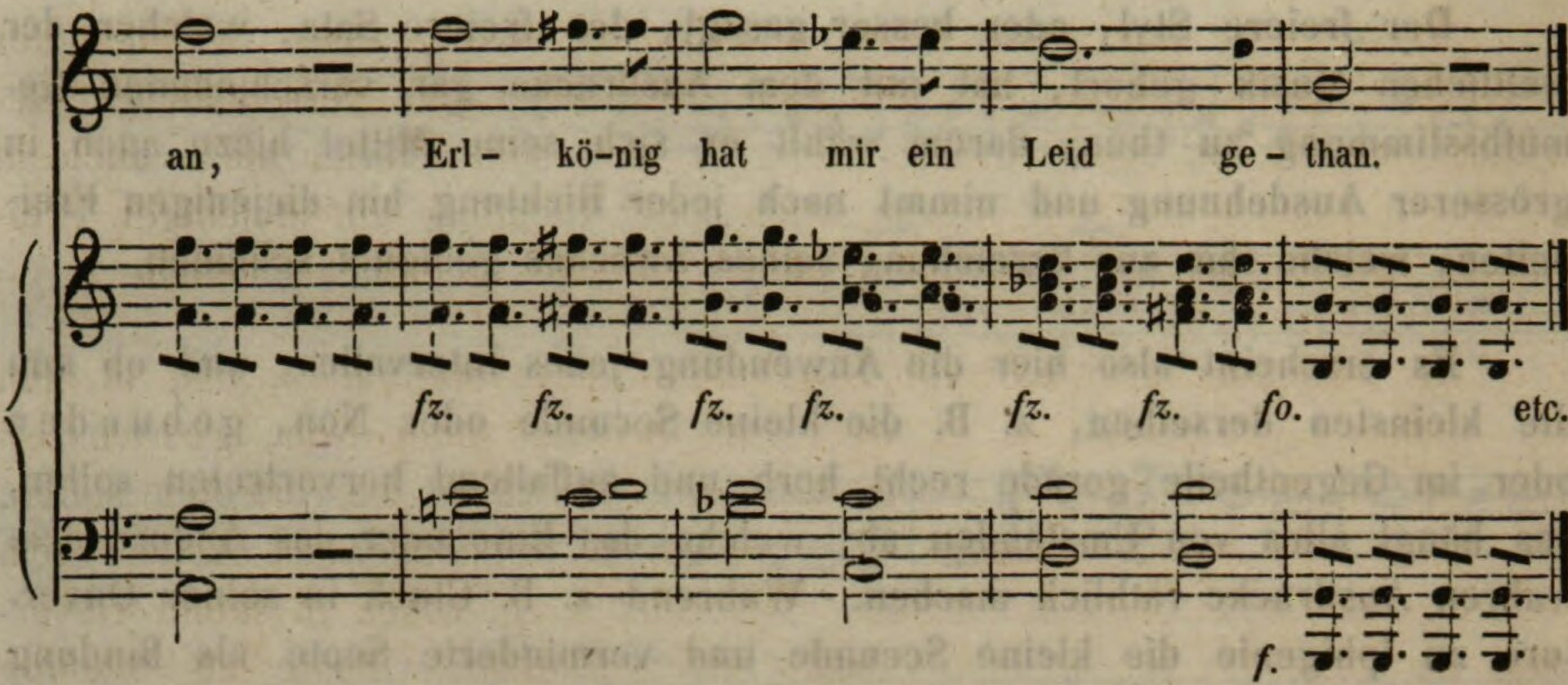
57.



lässt Schubert in seinem schönen Liede „der Erlkönig“ in herzdurchdringender Weise den Ruf des entsetzten Kindes wie folgt vernehmen:

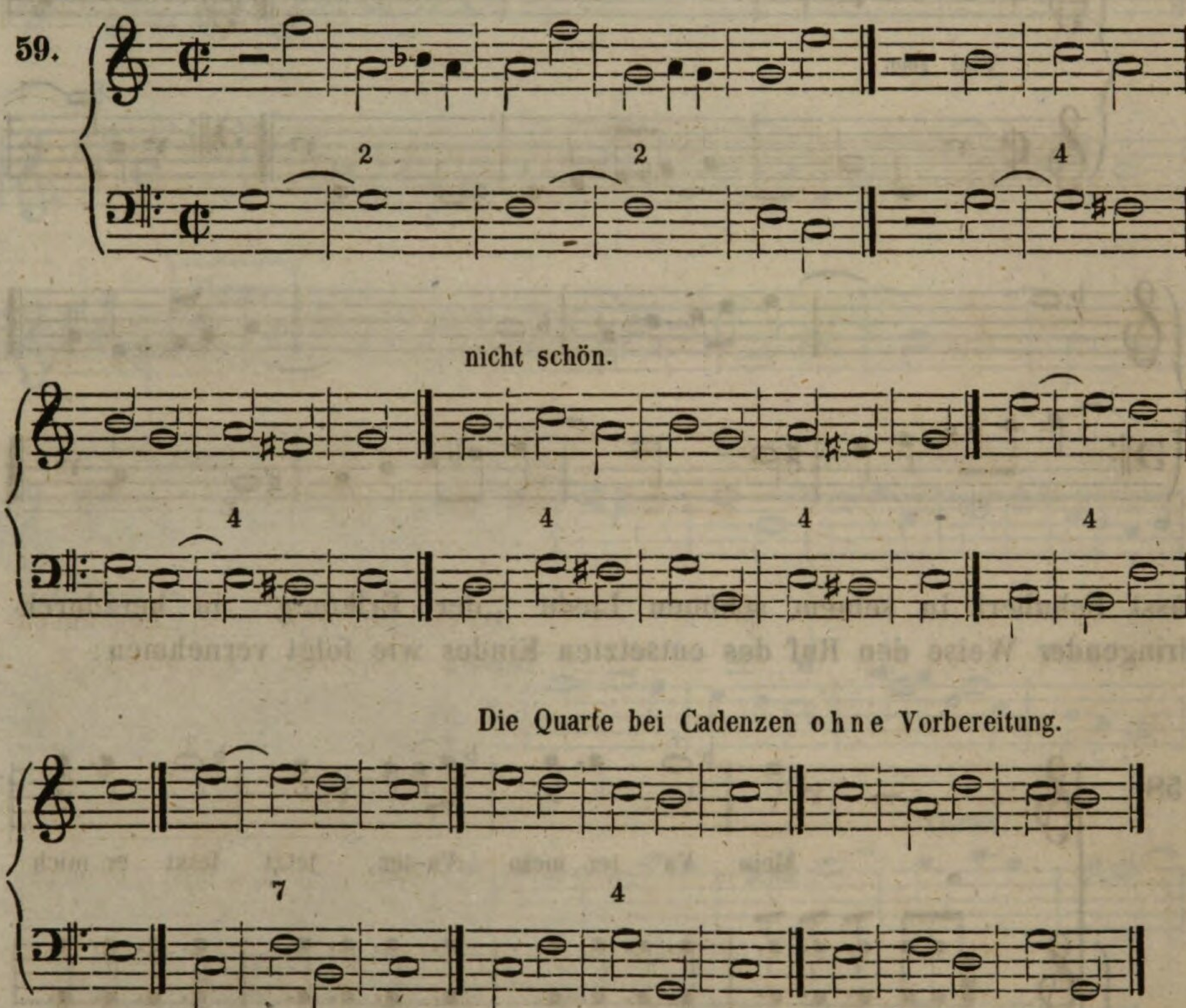
58.





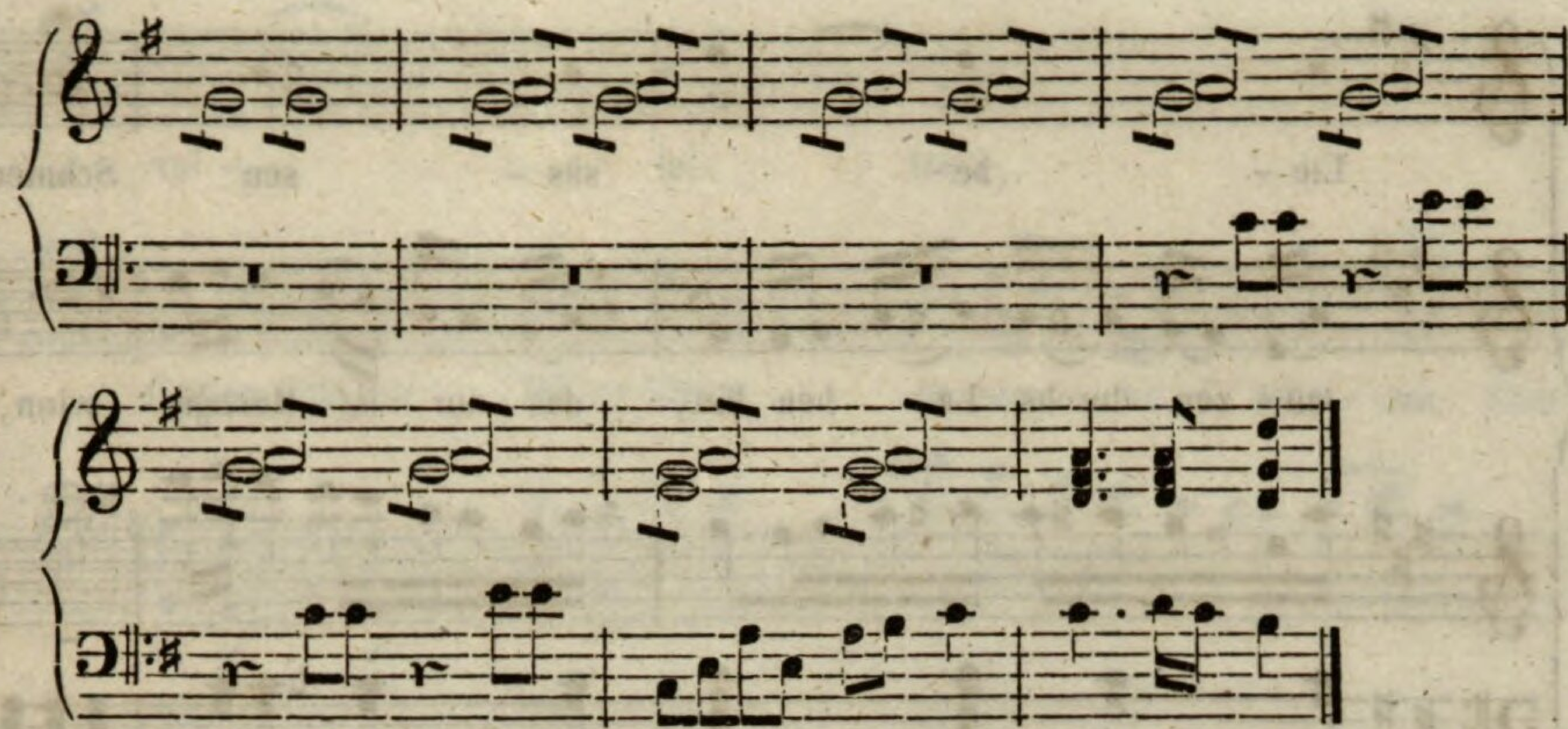
In vielen Fällen ist es besser, die grosse Secunde, Quarte, Septe und überhaupt die Dissonanzen vorzubereiten, z. B.:

59.



Dagegen benützt C. M. Weber in seinem Spottchor des Freischütz die Secunde gerade hauptsächlich hervortretend, und erhöht dadurch den Ausdruck:

60.

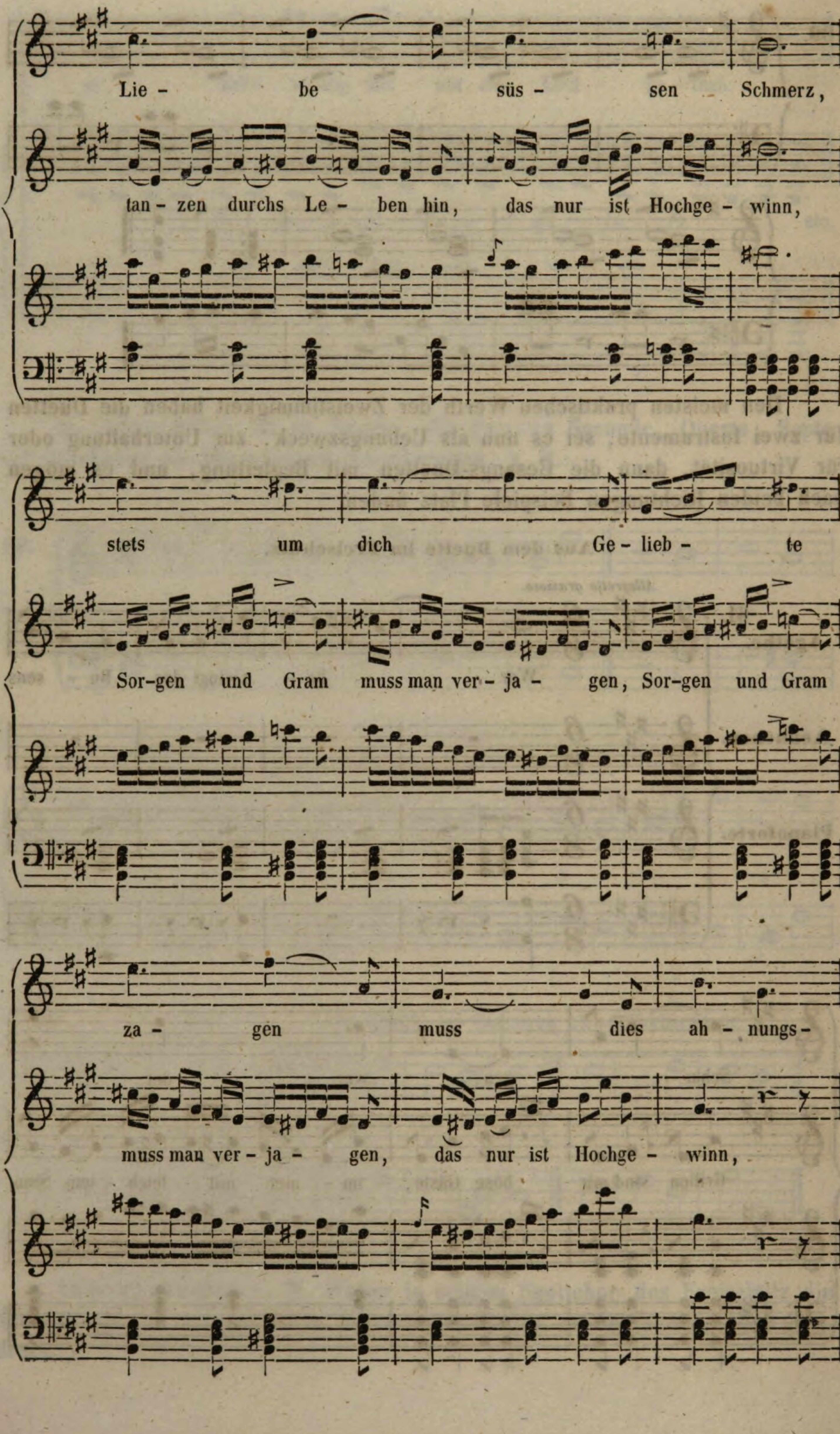


Den meisten praktischen Werth der Zweistimmigkeit haben die Duetten für zwei Instrumente, sei es nun als Uebungszweck, zur Unterhaltung oder für Virtuosität, dann die Gesangs-Duetten mit Begleitung, und es mögen nach beiden Richtungen Beispiele Platz finden.

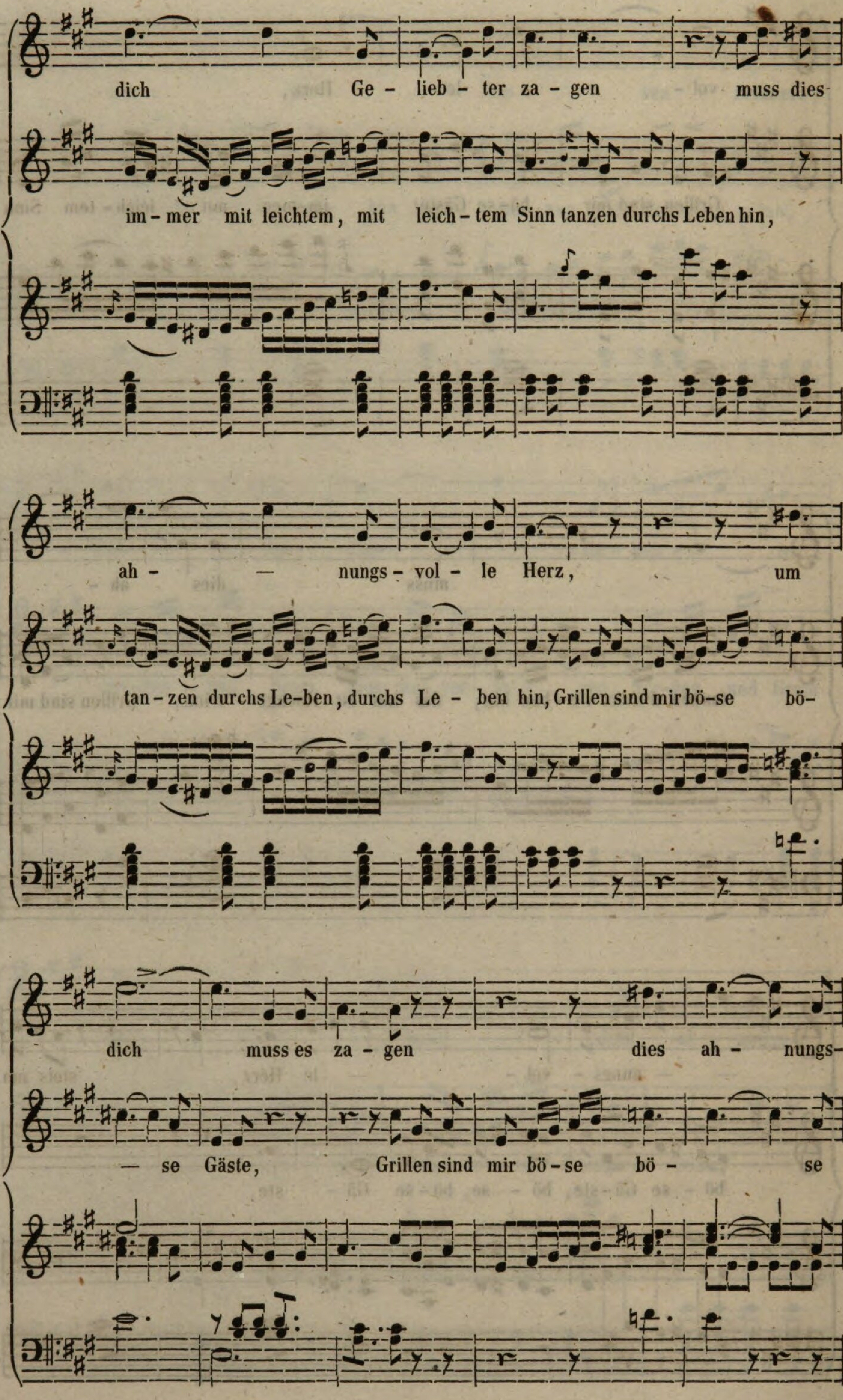
Aus dem Duette im Freischütz.

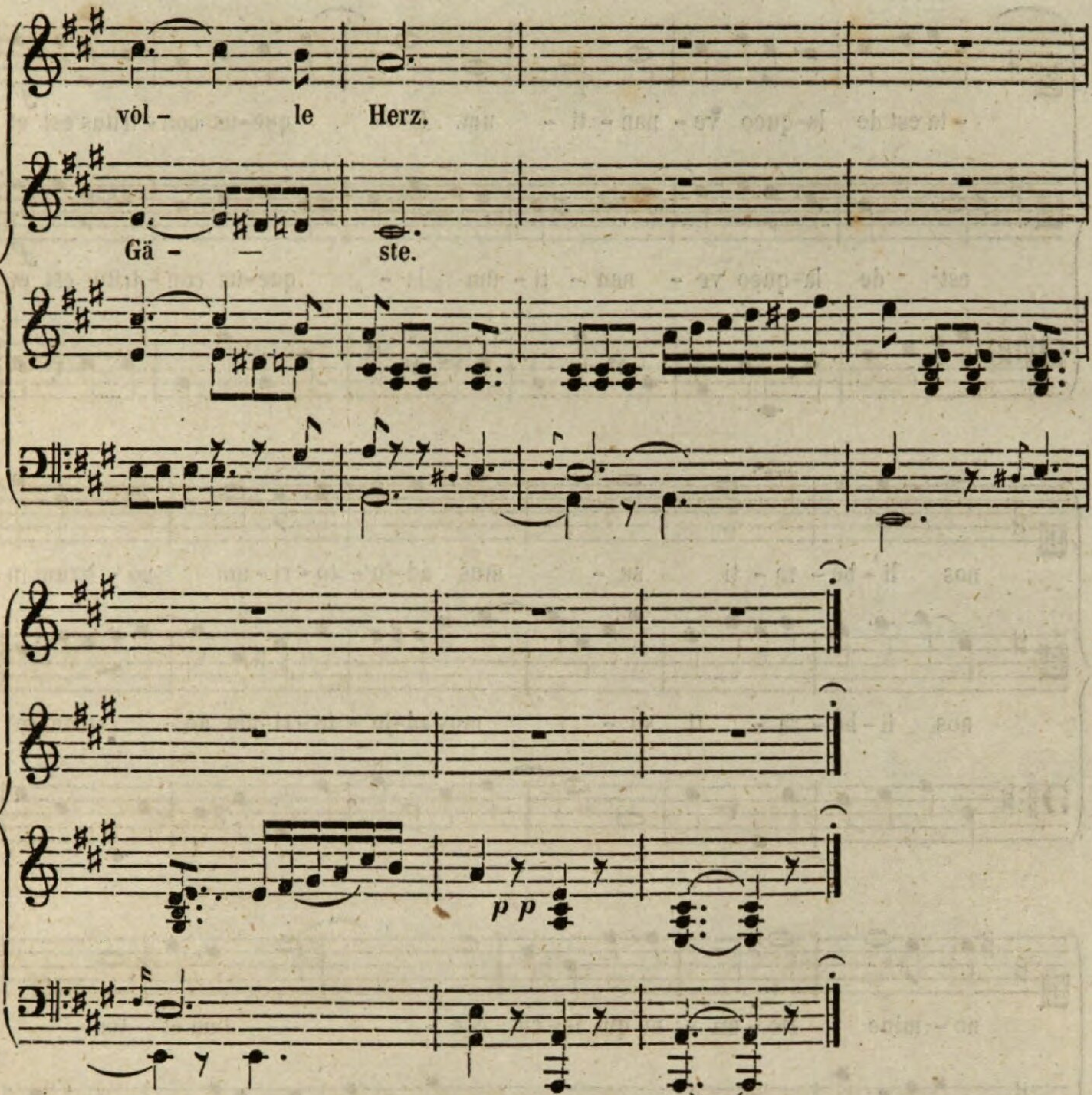
61.




Lie - be süs - sen Schmerz,
tan - zen durchs Le - ben hin, das nur ist Hochge - winn,
stets um dich Ge - lieb - te
Sor-gen und Gram muss man ver - ja - gen, Sor-gen und Gram
za - gen muss dies ah - nungs -
muss man ver - ja - gen, das nur ist Hochge - winn,


vol - le Herz,
Grillen sind mir bö-se Gäste im-mer mit leich-tem Sinn
muss dies ah -
tanzen durchs Le-ben hin, das nur ist Hochge - winn, Grillen sind mir
— — nungs - vol - — le Herz, stets um
bö - se Gä-ste, bö - se, bö-se Gä - ste,

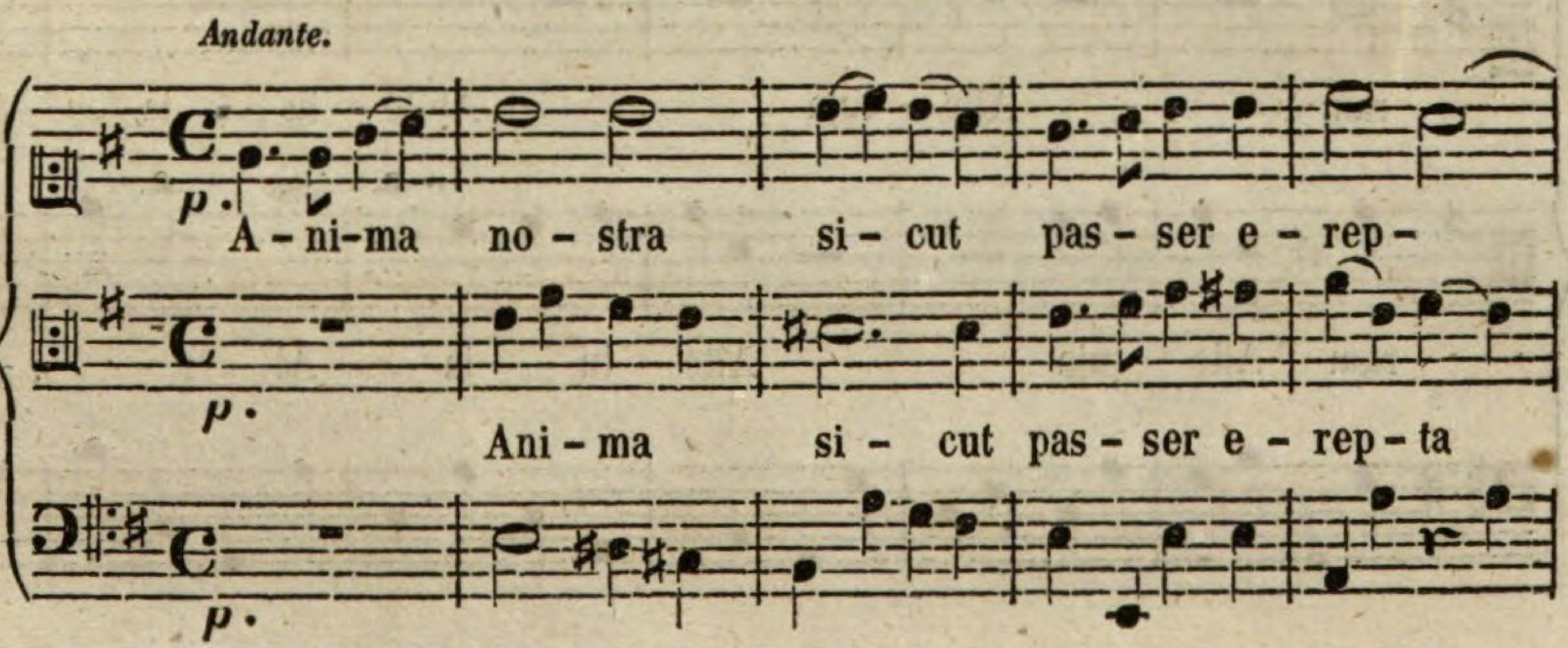

dich Ge - lieb - ter za - gen muss dies
im - mer mit leichtem, mit leich - tem Sinn tanzen durchs Leben hin,
ah - — nungs - vol - le Herz, um
tan - zen durchs Le-ben, durchs Le - ben hin, Grillen sind mir bö-se bö-
dich muss es za - gen dies ah - nungs-
— se Gäste, Grillen sind mir bö - se bö - se

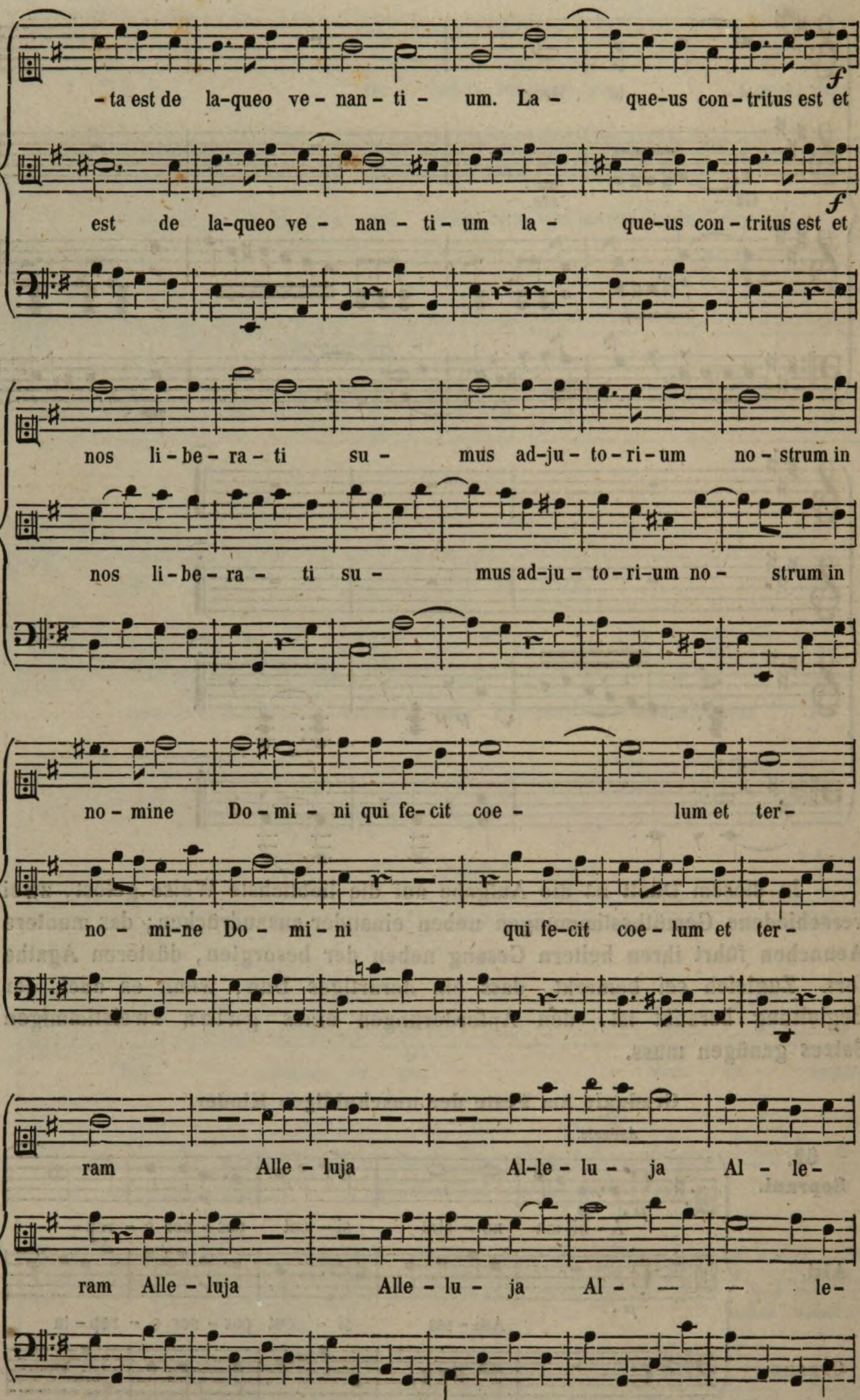


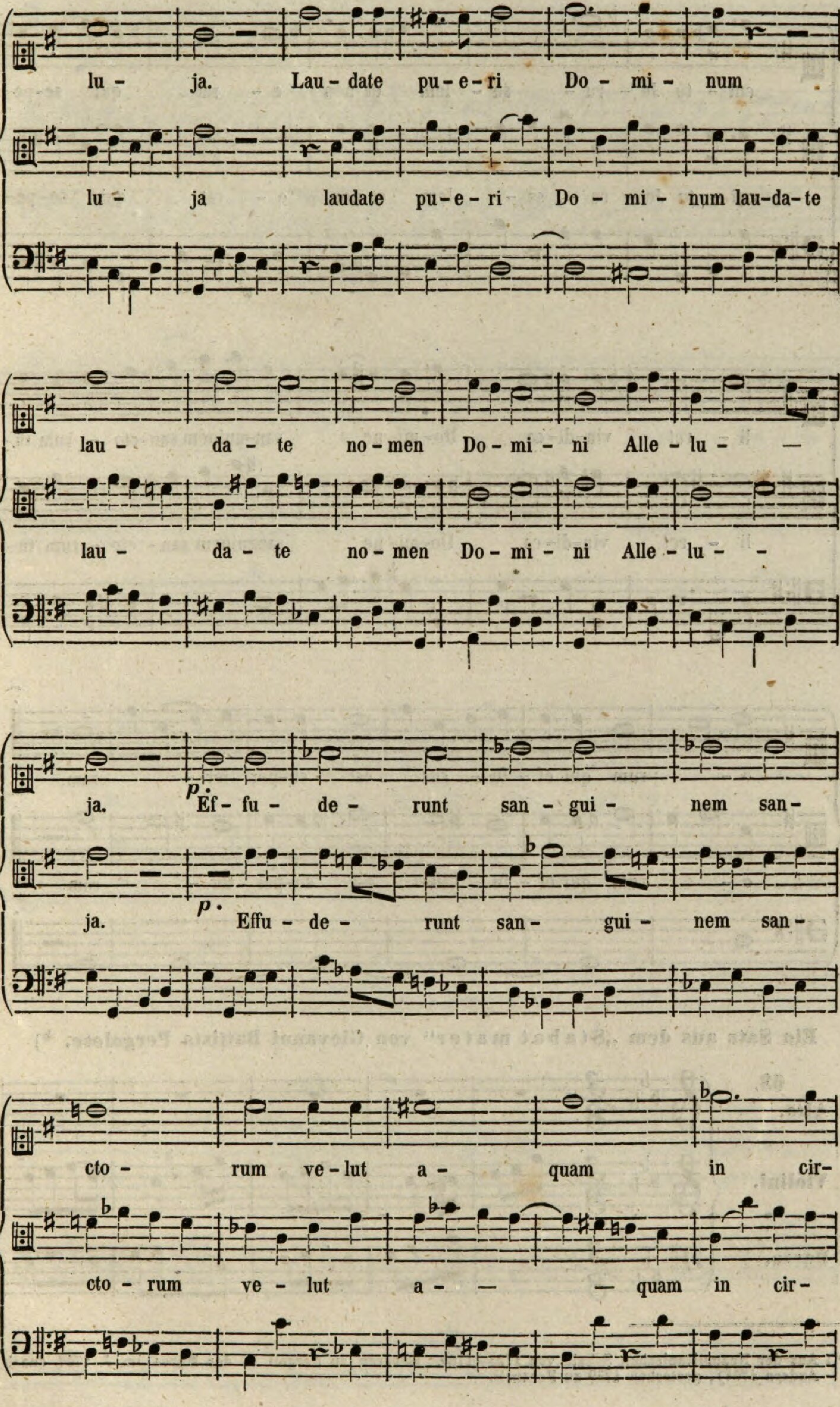
In diesem Duett ist die Aufgabe auf die lieblichste Weise gelöst, zwei verschiedene Gemüthsstimmungen neben einander auszudrücken; das muntere Aennchen führt ihren heitern Gesang neben der besorgten, düsteren Agathe fort. Zugleich sei bemerkt, dass ein derartiges Duo, wenn es auch der Begleitung beraubt ist, den Anforderungen eines g u t e n zweistimmigen Satzes genügen muss.

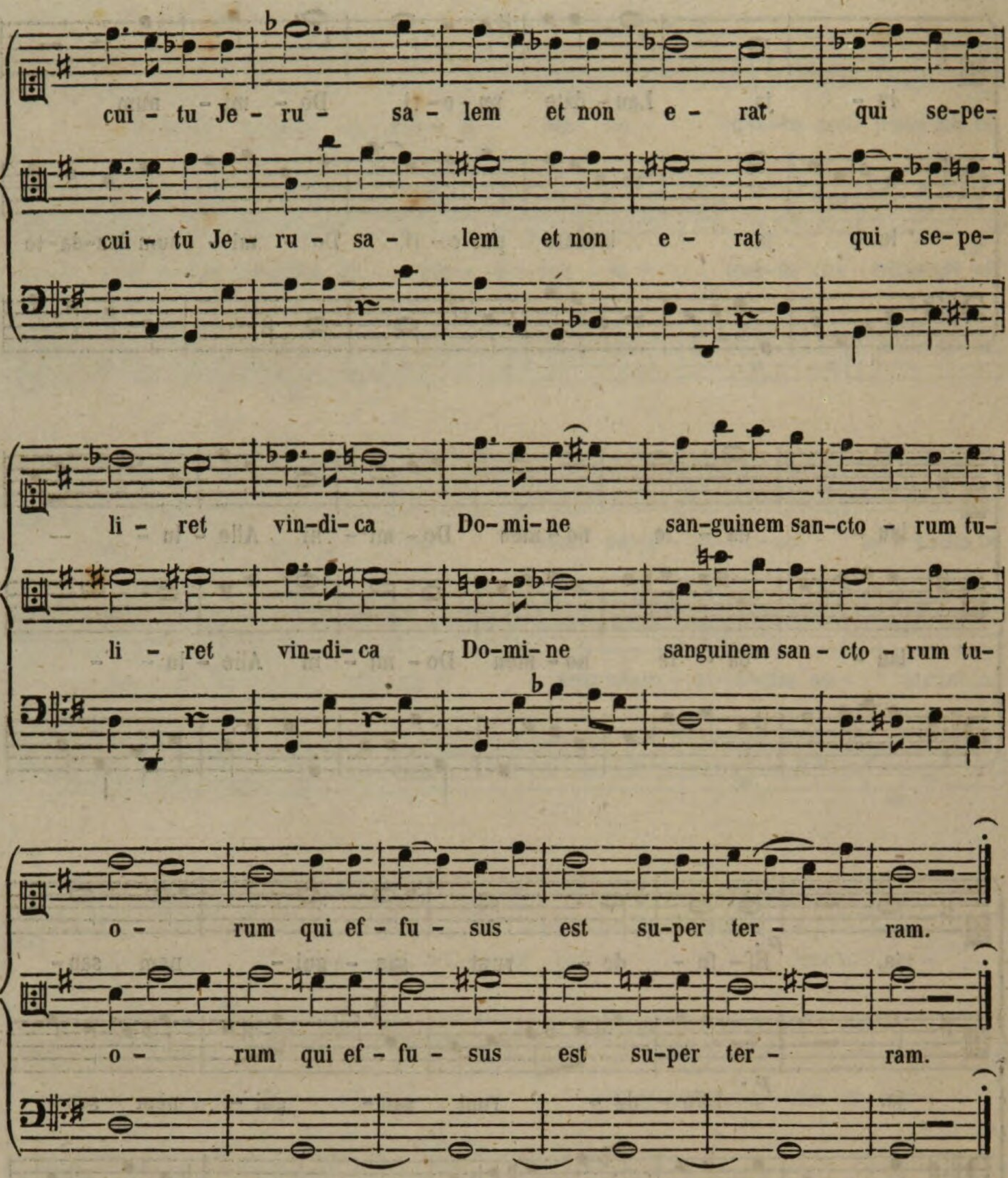
Graduale am Feste der unschuldigen Kinder.

62.
Soprani.
Altl.
Organo.




f
f
- ta est de la-queo ve - nan - ti - um. La - que-us con - tritus est et
est de la-queo ve - nan - ti - um la - que-us con - tritus est et
nos li - be - ra - ti su - mus ad-ju - to - ri - um no - strum in
nos li - be - ra - ti su - mus ad-ju - to - ri-um no - strum in
no - mine Do - mi - ni qui fe- cit coe - lum et ter -
no - mi-ne Do - mi - ni qui fe-cit coe - lum et ter -
ram Alle - luja Al-le - lu - ja Al - le -
ram Alle - luja Alle - lu - ja Al - — — le -


lu - ja. Lau - date pu - e - ri Do - mi - num
lu - ja laudate pu - e - ri Do - mi - num lau-da-te
lau - da - te no - men Do - mi - ni Alle - lu - —
lau - da - te no - men Do - mi - ni Alle - lu - -
ja. p. Ef - fu - de - runt san - gui - nem san -
ja. p. Effu - de - runt san - gui - nem san -
cto - rum ve - lut a - quam in cir -
cto - rum ve - lut a - — — quam in cir -



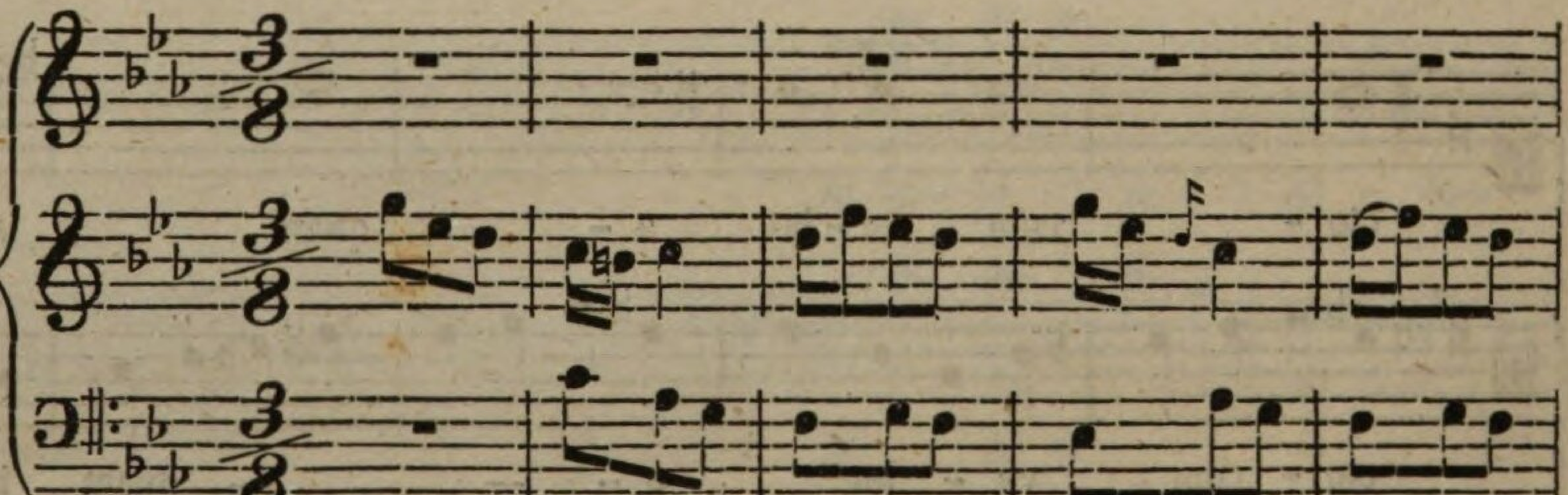
Ein Satz aus dem „Stabat mater" von Giovanni Battista Pergolese. *)

63.

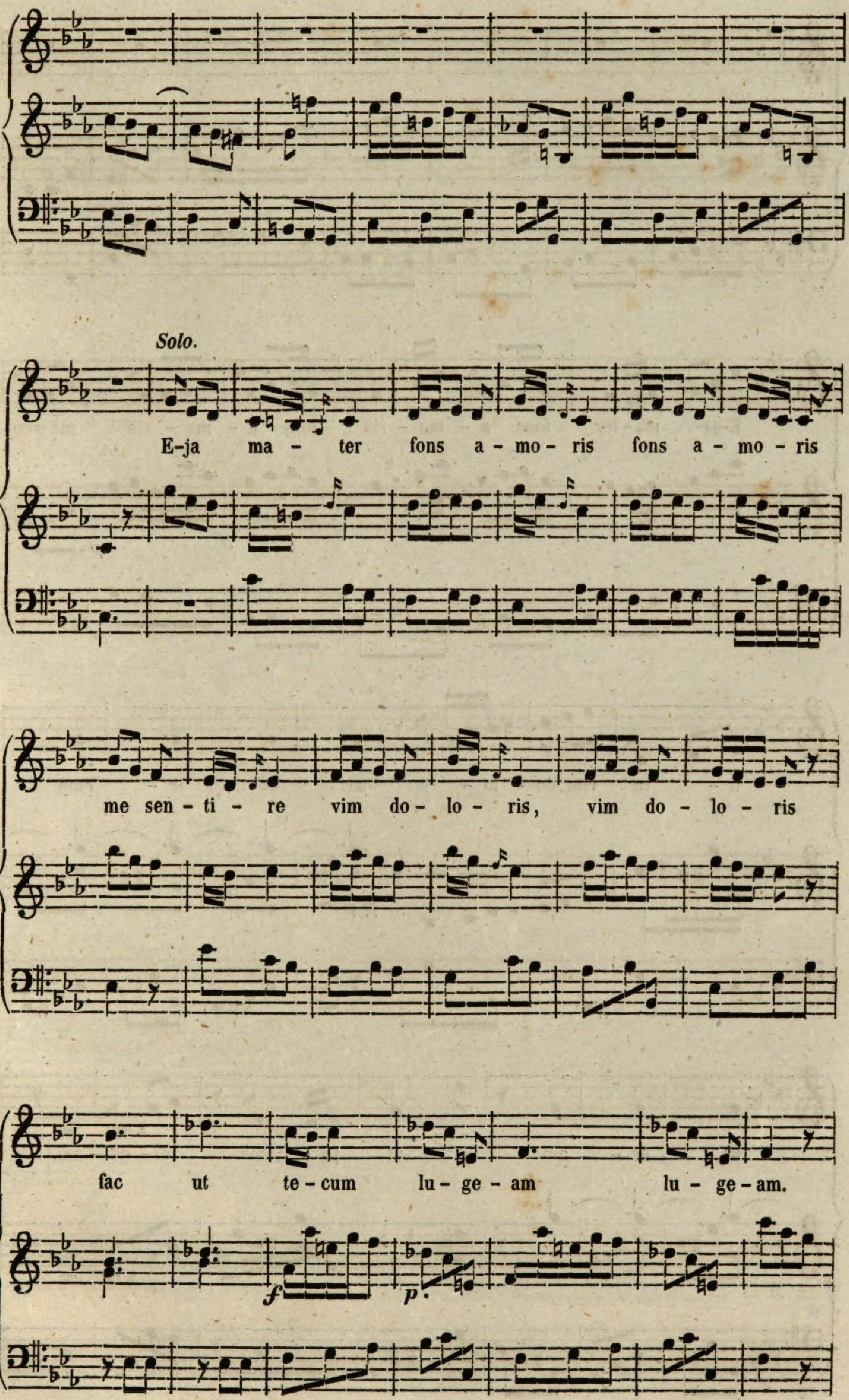
Alto.

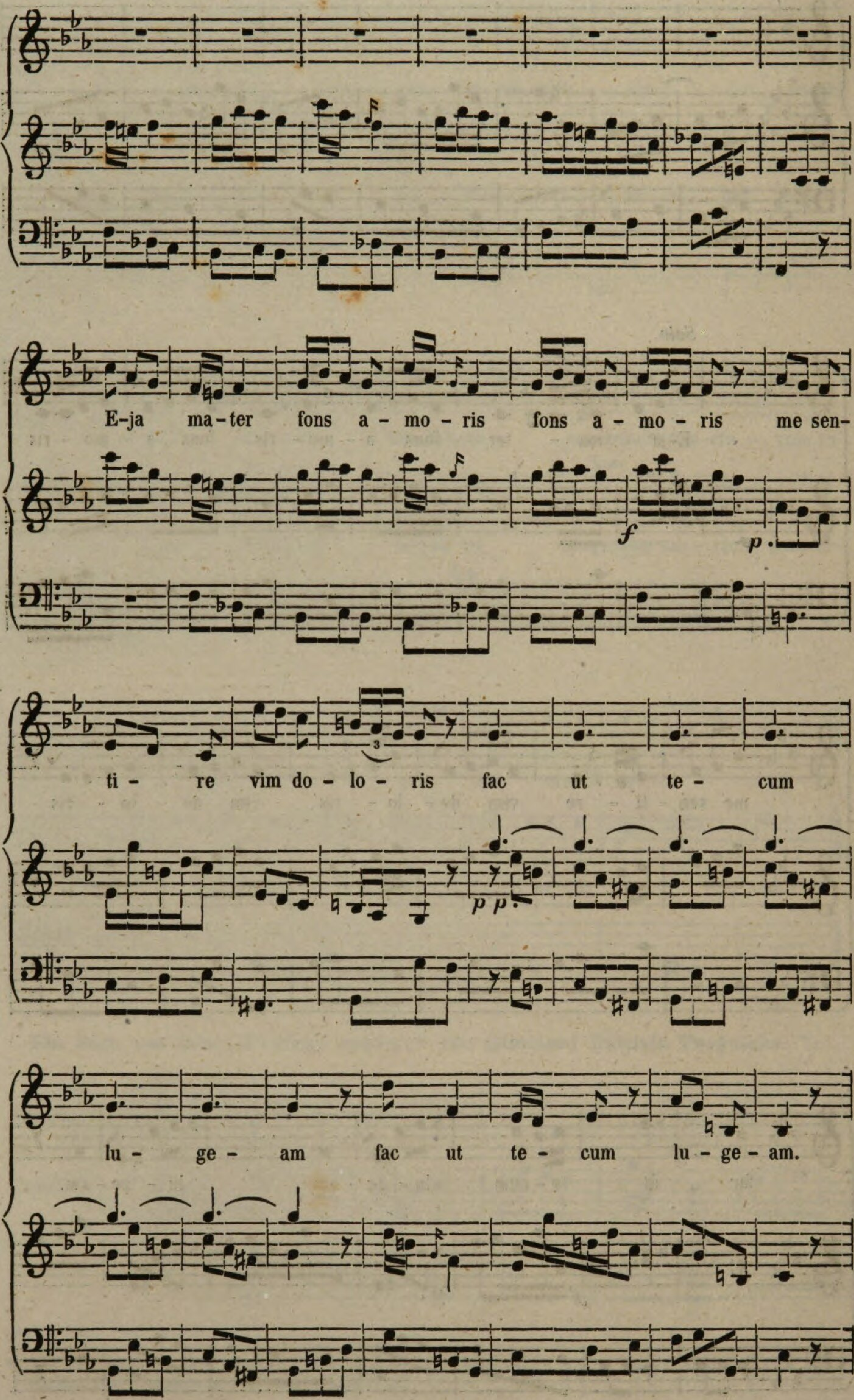
Violini.

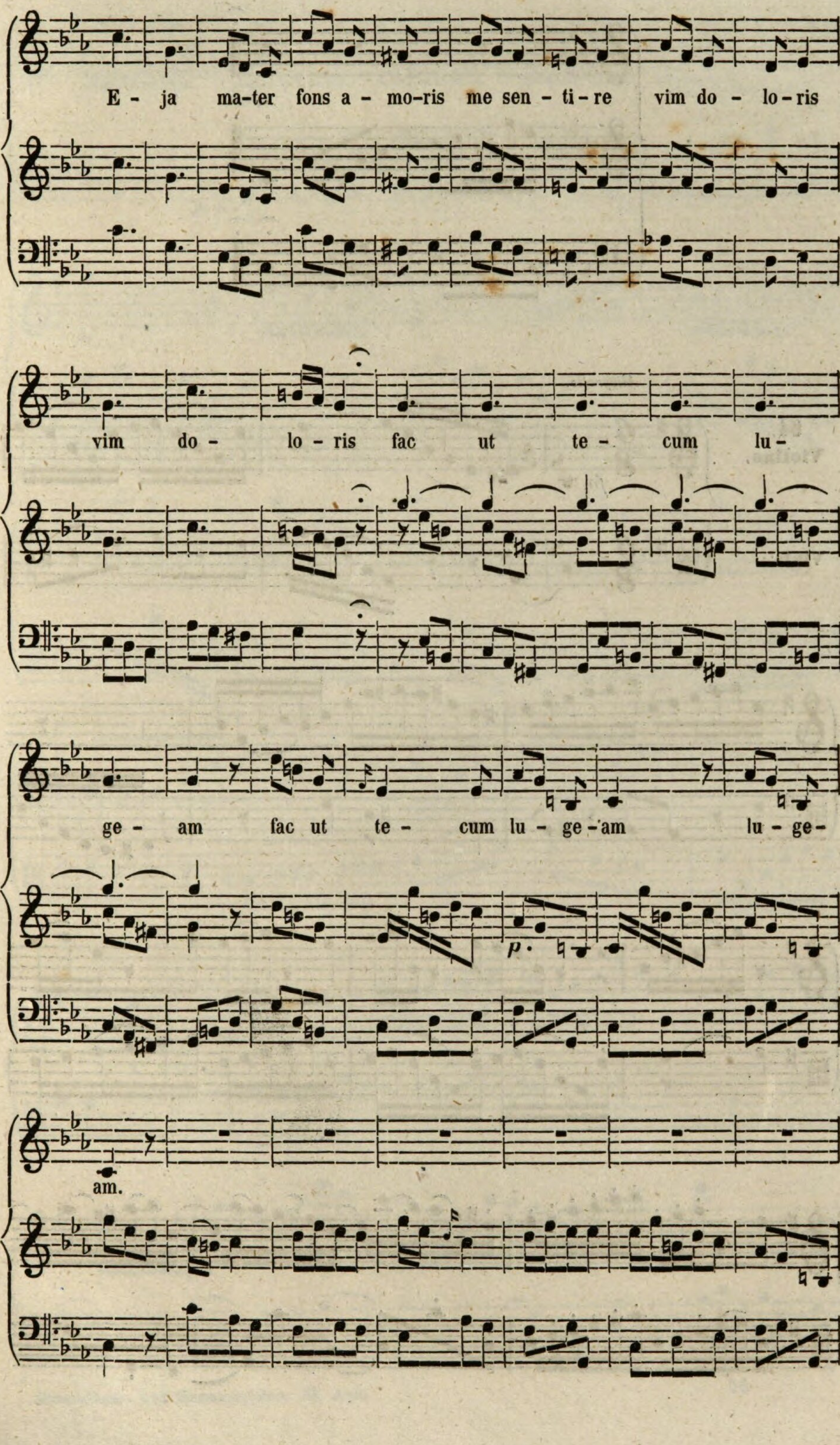
Basso.

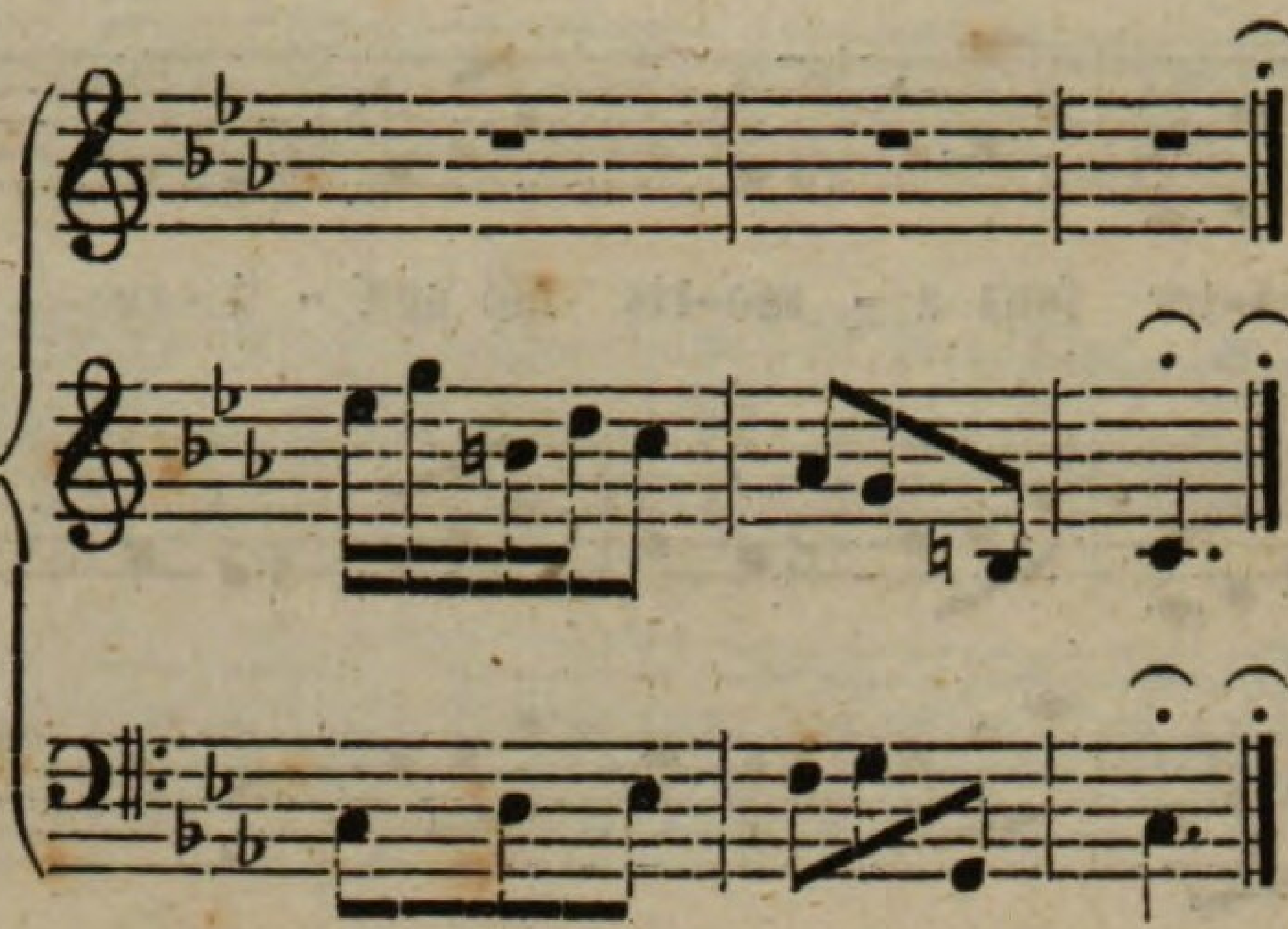


*) Aus der Neapolitanischen Schule von 1725—1760. Geboren zu Pergoli in der Marca im J. 1707 (nach Andern 1704), gestorben 1739 zu Pozzuoli.


Solo.
E-ja ma - ter fons a - mo - ris fons a - mo - ris
me sen - ti - re vim do - lo - ris, vim do - lo - ris
fac ut te - cum lu - ge - am lu - ge - am.
f
p.

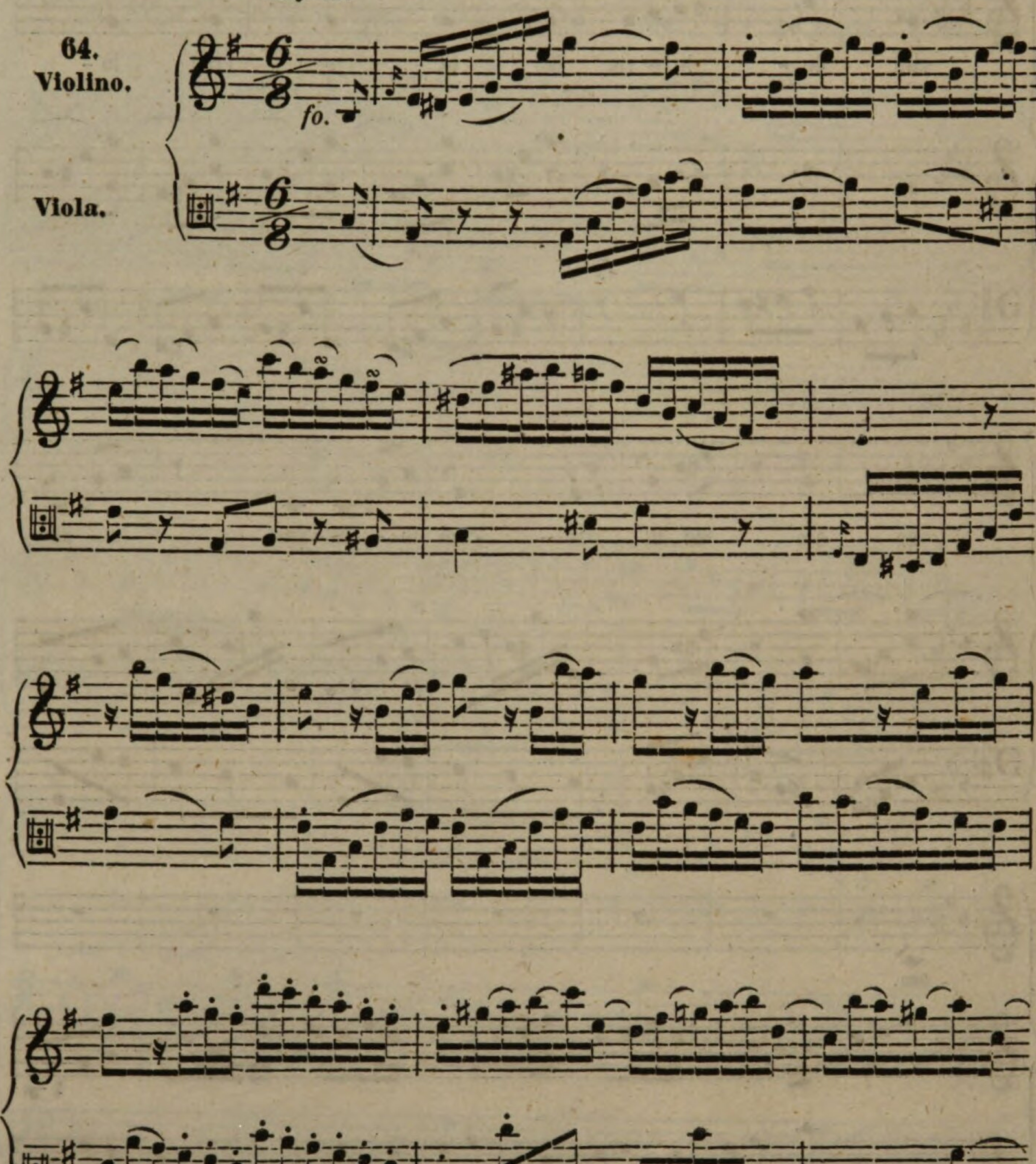

E-ja ma-ter fons a - mo - ris fons a - mo - ris me sen-
ti - re vim do - lo - ris fac ut te - cum
lu - ge - am fac ut te - cum lu - ge - am.

E - ja ma-ter fons a - mo-ris me sen - ti - re vim do - lo-ris
vim do - lo - ris fac ut te - cum lu -
ge - am fac ut te - cum lu - ge - am lu - ge -
p.
am.

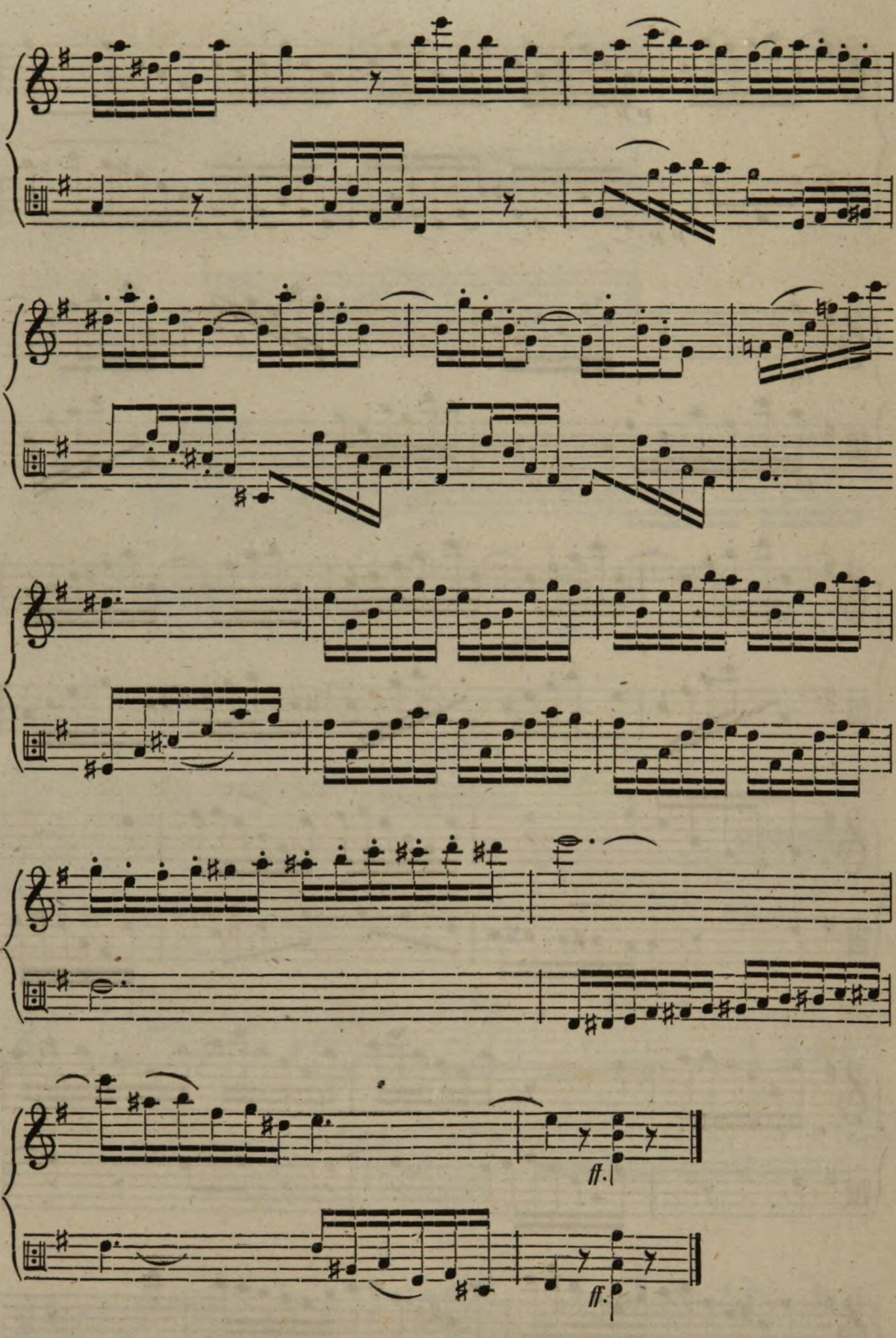


Allegretto.

64.
Violino.
Viola.




p p·
p p·
fo.
fo.



Der Studirende versuche sich fleissig auch in derartigen Arbeiten und prüfe dieselben sorgfältig. Der zweistimmige Satz ist, wie schon bemerkt wurde, sehr delikat, daher sollen, wenn nicht vorwiegende Gründe vorhanden sind, Härten vermieden werden.

§. 5. Dreistimmiger Contrapunkt. Erste Gattung. Eine Note der Harmonie gegen Eine der Melodie.

Auch hier ist eine Hauptaufgabe, die Melodie in jede der drei Stimmen zu verlegen.

Die sogenannte strenge Harmonie wendet hier ausschliesslich nur die Dur- und Moll-Dreiklänge und deren erste Versetzung, den Sext-Accord, an, bei welch letzterem die Terz und Sext verdoppelt, und bei den Dreiklängen die Octave und die Terz ebenfalls doppelt genommen werden kann.

Den richtigen Bass bei der dreistimmigen Harmonie findet man am leichtesten, wenn man zuerst die Aufgabe zweistimmig, also zur Melodie den Bass zuerst arbeitet.

Da die dreistimmige Harmonie immerhin noch einer ausfüllenden Mittelstimme entbehrt und dadurch durchsichtig ist, und alle Stimmen einzeln hervortretender sind, als im vierstimmigen Satze, so ist die Reinheit des Satzes und die ungezwungene Führung der Stimmen zu empfehlen.

Hiezu rechnet sich besonders der Querstand in den äussern Stimmen, z. B.:

65.



Derartige Sätze klingen sehr hart und sind daher nicht empfehlend, finden einen genügenden Grund nur höchst selten, als **Kunstmittel** wohl nie, denn die Kunst hat bessere und noch wirksamere.

Hier einige Beispiele zur Anschauung.

66.

Cant. firm.



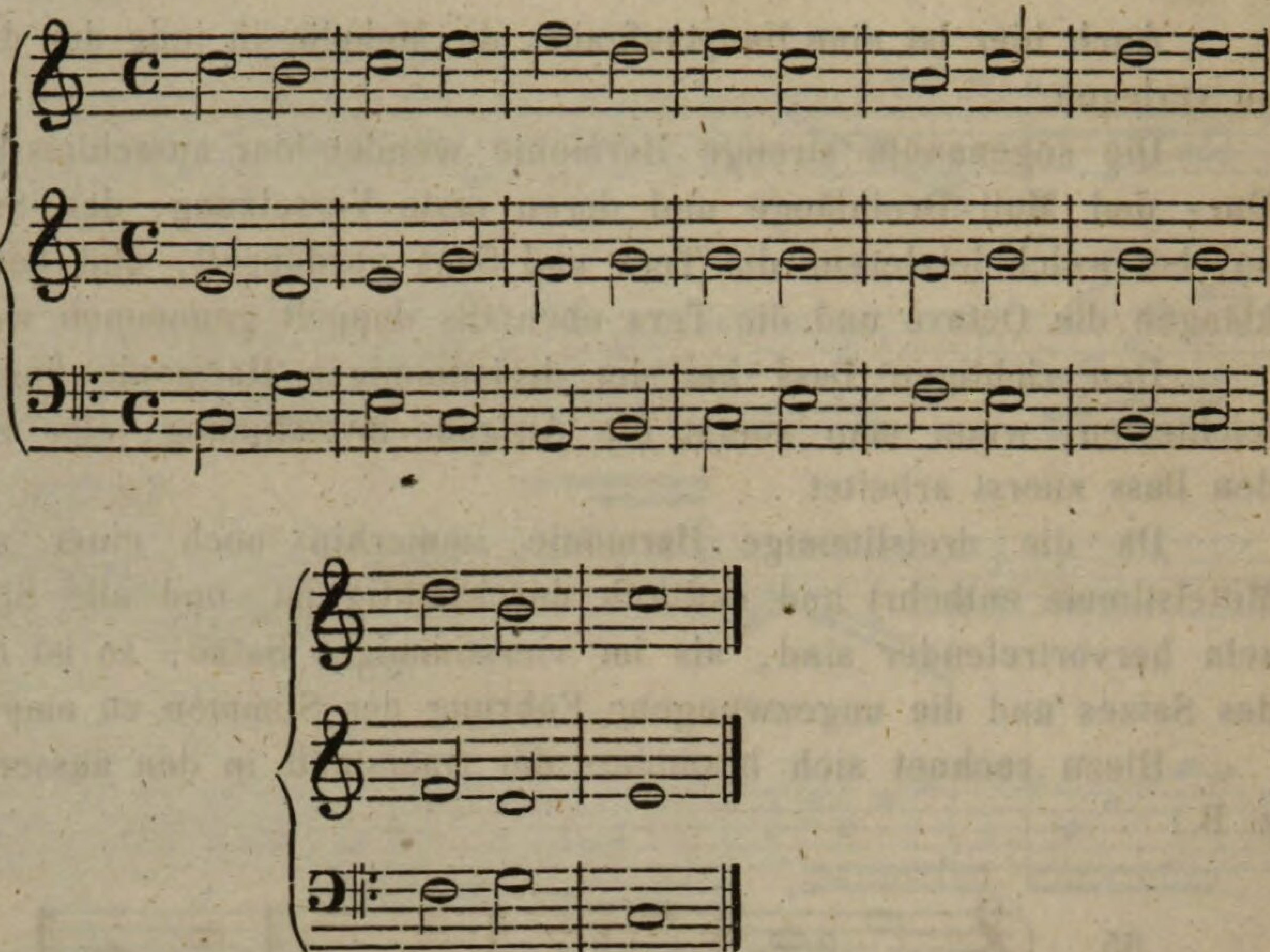
Zuerst mit dem Basse.

Dreistimmig.

67. Cant. firm.

Ausfüll-stimme.

Grund-stimme.

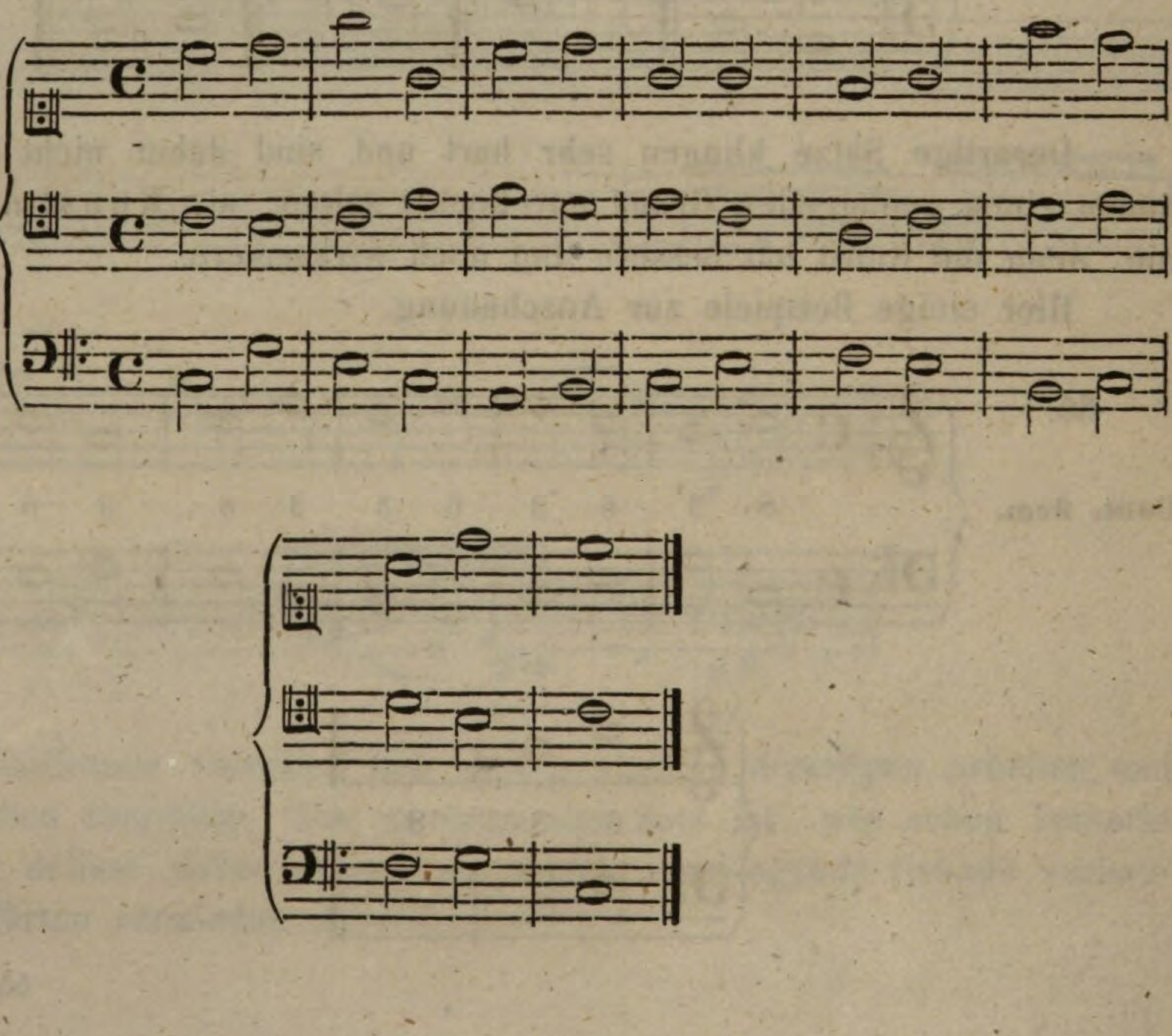


Cantus firmus in der Mittelstimme. Hiezu kann der vorige Bass bleiben.

68. Ausfüll-stimme.

Cant. firm.

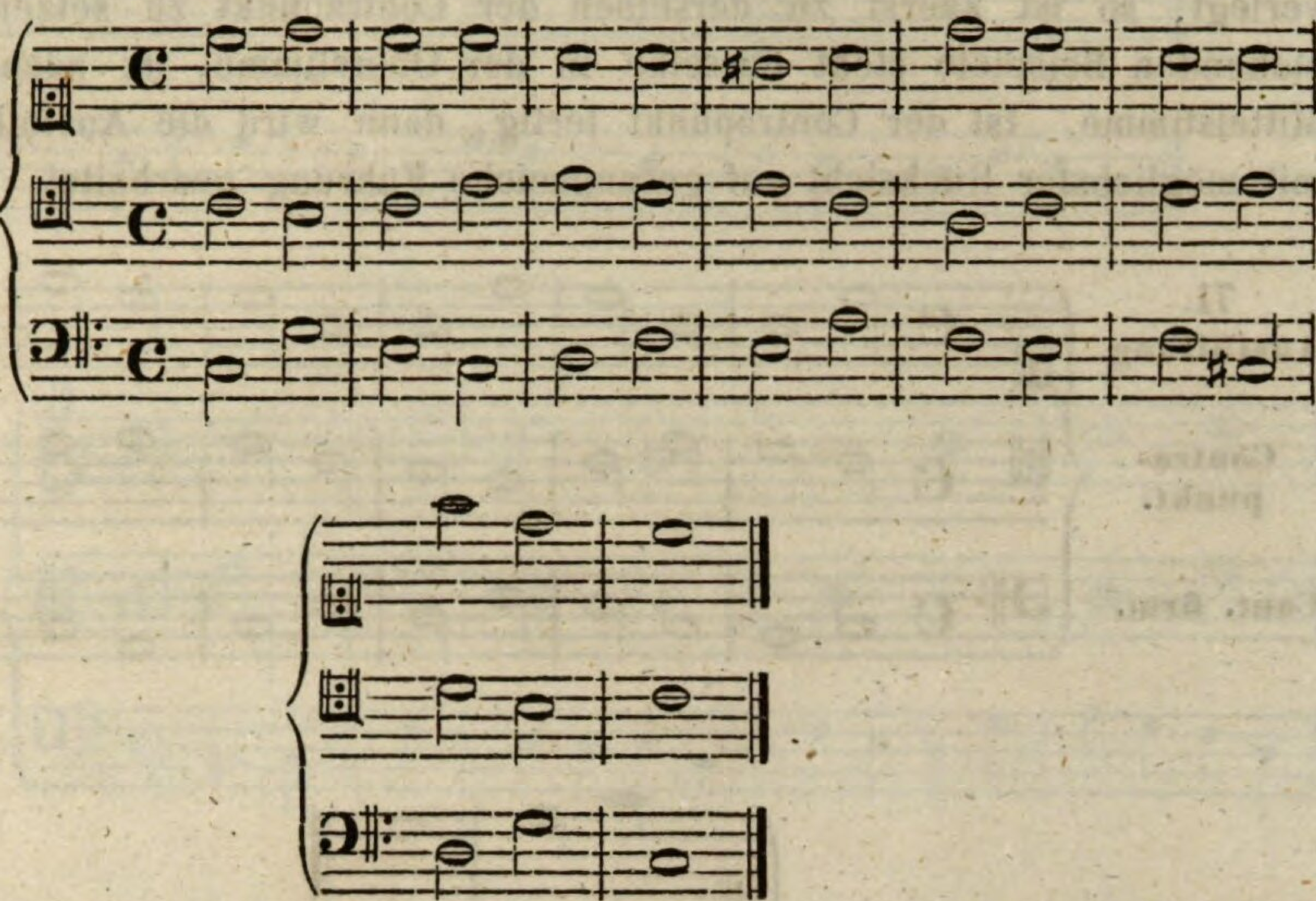
Grund-stimme,



Mit veränderter Harmonie.

69.

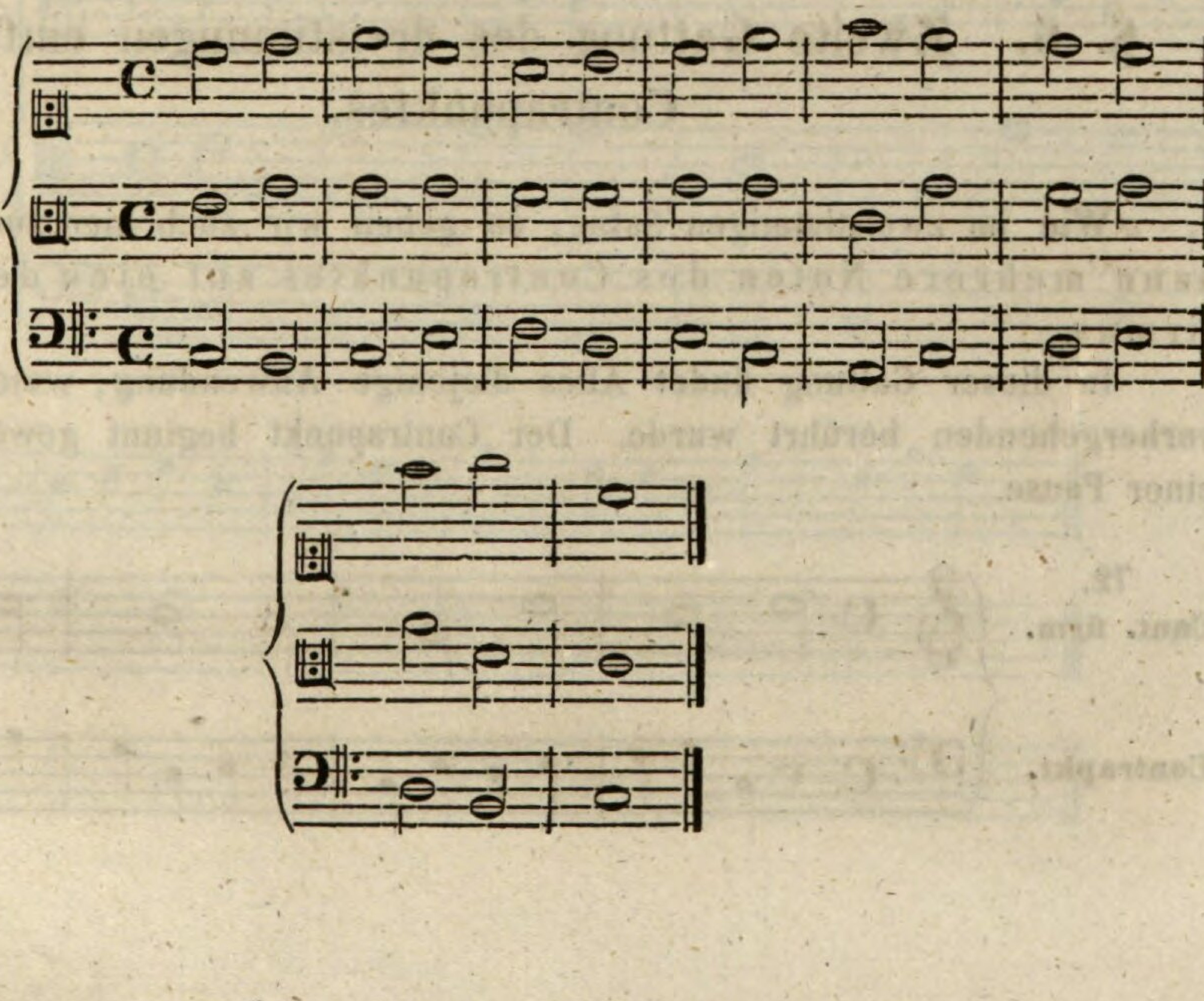
Cant. firm.



Es kann in dieser Gattung, welche sich in zu engen Fesseln bewegt, und welcher zudem sich die Dreistimmigkeit auch noch beigesellt, in Beziehung auf Melodie in der Oberstimme wenigstens nicht der vorherrschende Zweck sein, nach dieser Richtung hin Beispiele zu geben, welche nichts zu wünschen übrig lassen, denn dies läge ausser der Natur der Sache. Indessen liegen gleichwohl stets mehrere Wege neben einander, und immer den besseren zu wählen, sei das unverrückbare Augenmerk bei diesen und allen anderen Arbeiten.

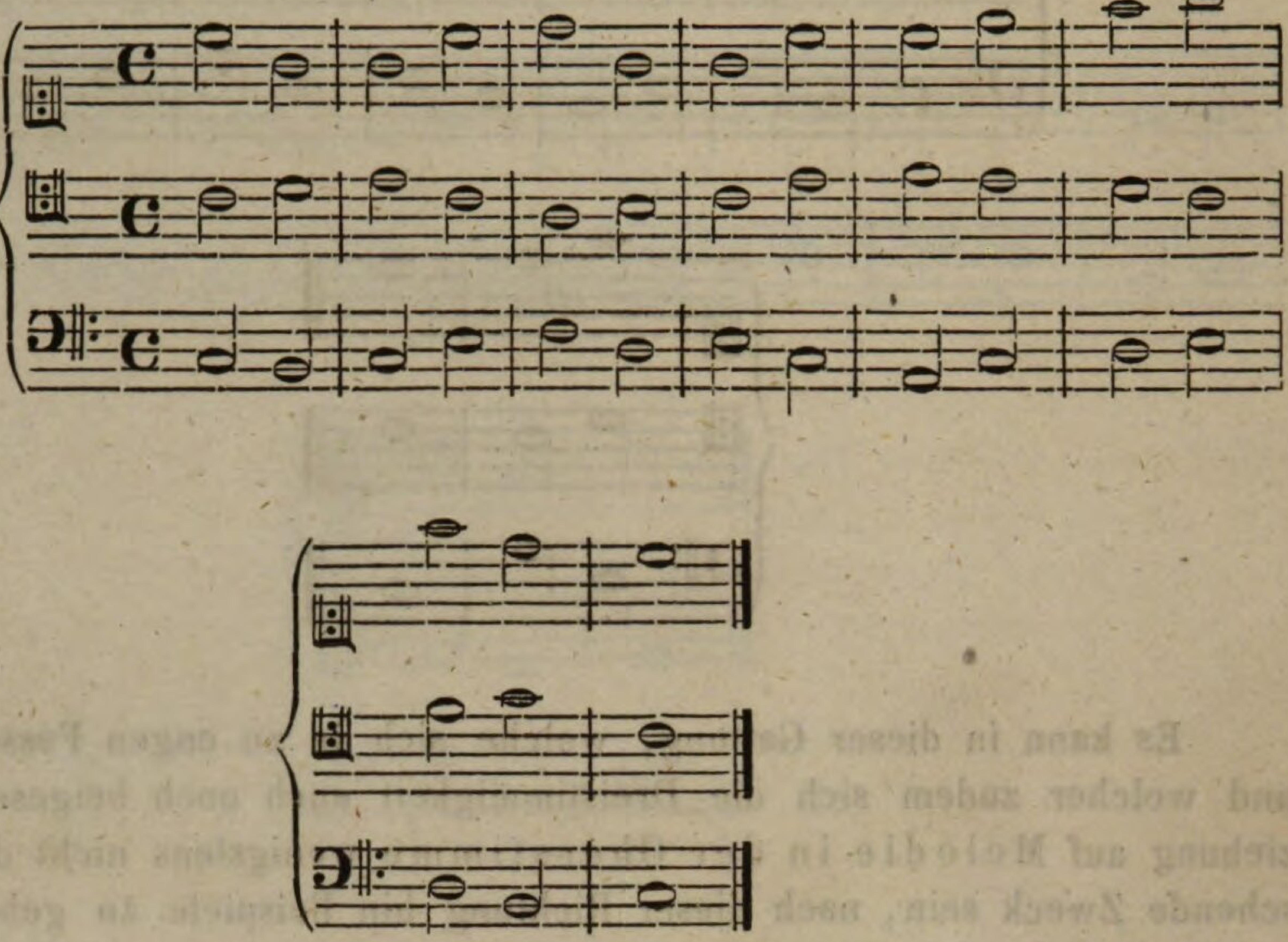
Cantus firmus in der Unterstimme.

70.
Contrapunkt.
Ausfüllung.
Cant. firm.



Wird der Cantus firmus in den Bass oder überhaupt in die Unterstimme verlegt, so ist zuerst zu derselben der Contrapunkt zu setzen. Im vorstehenden Beispiele steht derselbe in der Oberstimme, im nächsten in der Mittelstimme. Ist der Contrapunkt fertig, dann wird die Ausfüllungsstimme mit möglichster Rücksicht auf gesangreiche Führung gearbeitet.

71.
Ausfüllung.
Contrapunkt.
Cant. firm.



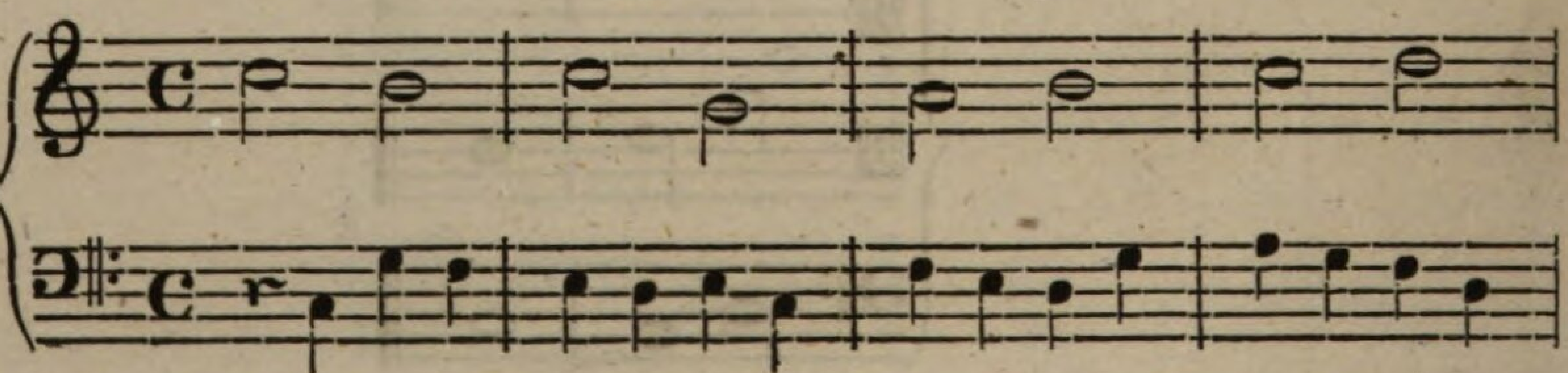
Es muss nun auch die Erfindung der Melodieen zu derartigen Arbeiten dem Kunstjünger überlassen bleiben.

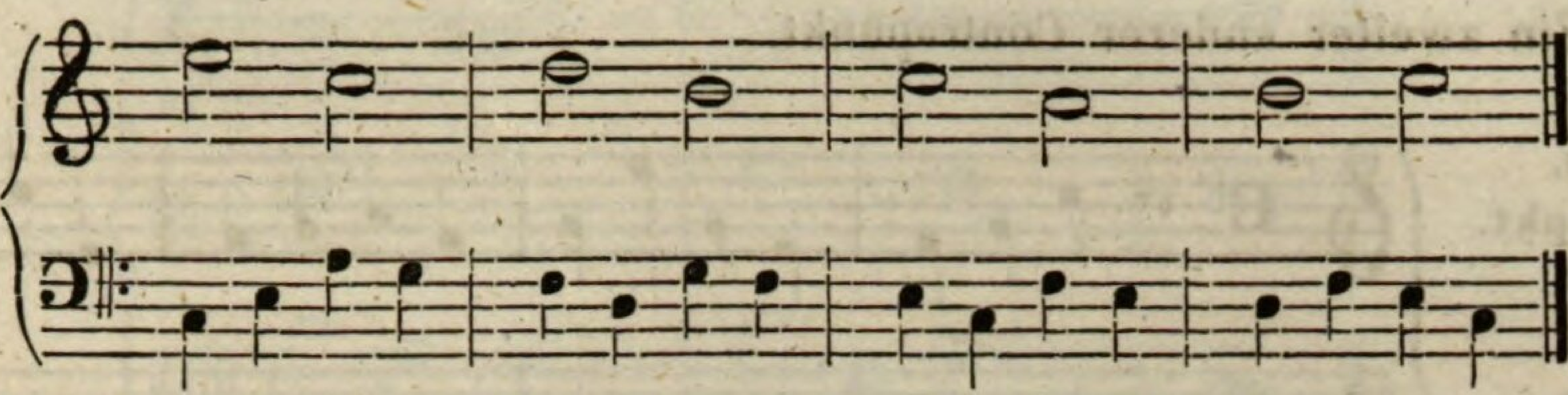
§. 6. Zweite Gattung des dreistimmigen einfachen Contrapunktes.

Wie im zweistimmigen Satze, so geben wir auch hier zuerst zwei, dann mehrere Noten des Contrapunktes auf eine des Cantus firmus.

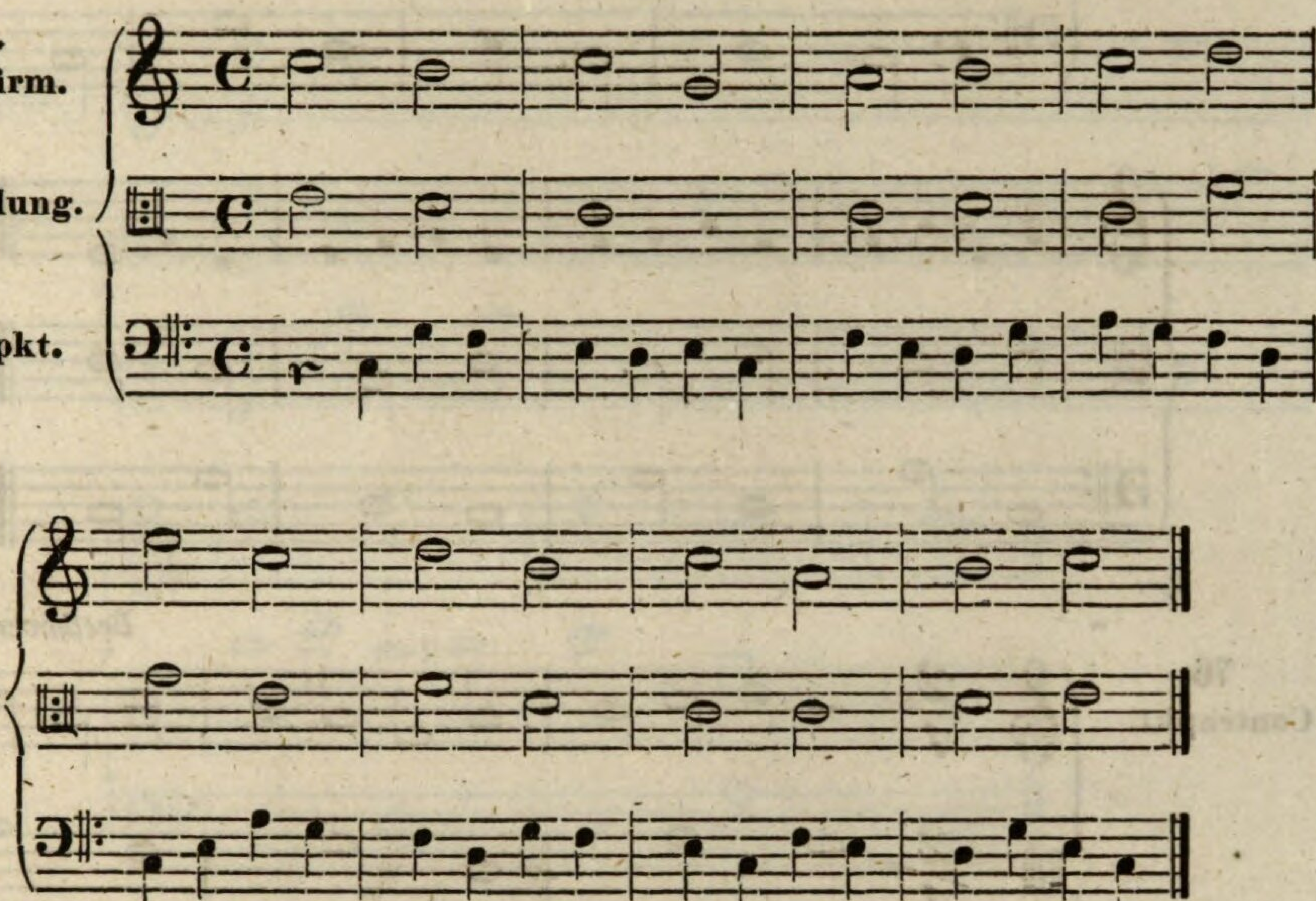
In dieser Gattung findet Alles diejenige Anwendung, welches in der vorhergehenden berührt wurde. Der Contrapunkt beginnt gewöhnlich mit einer Pause.

72.
Cant. firm.
Contrapkt.

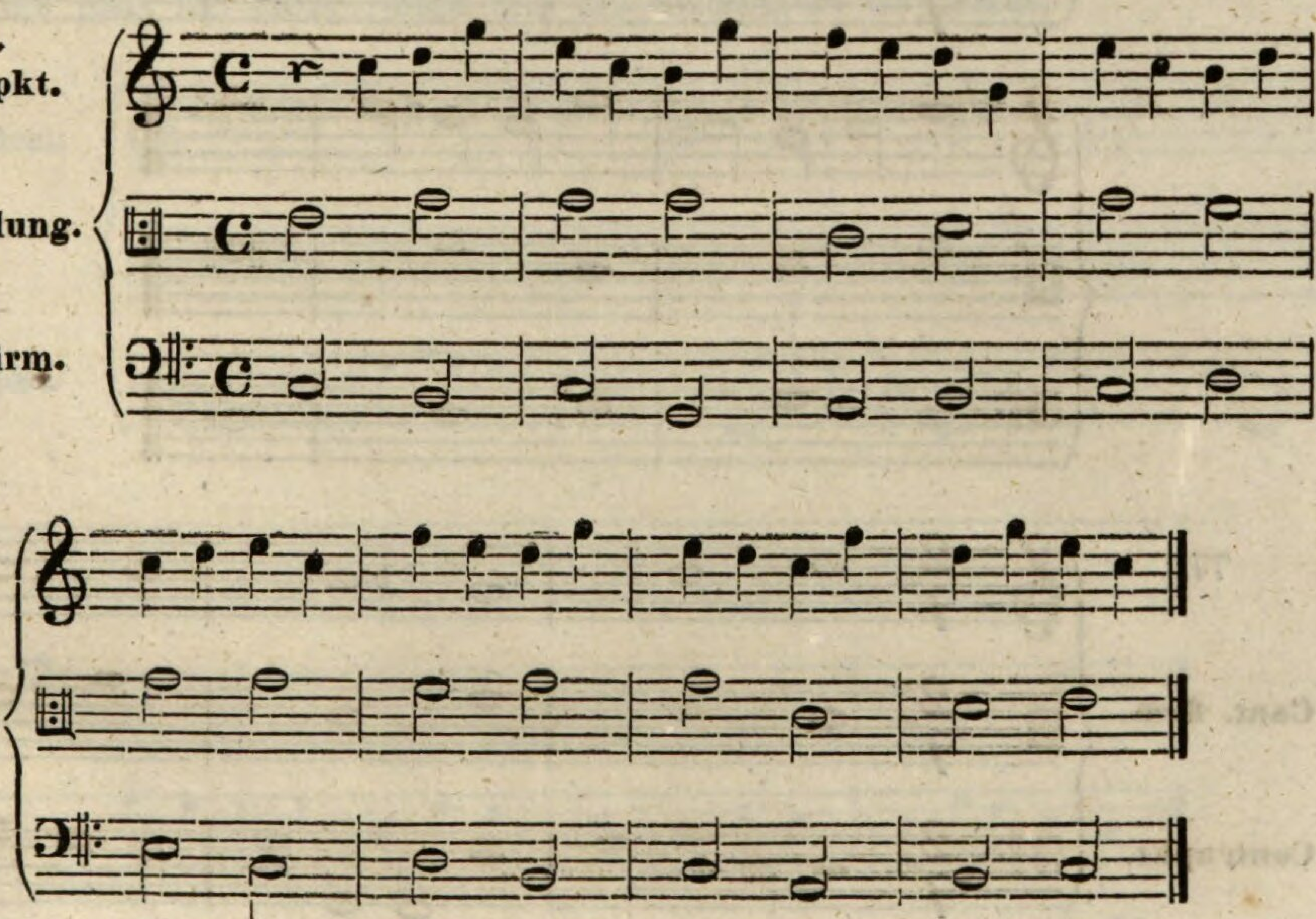




73.

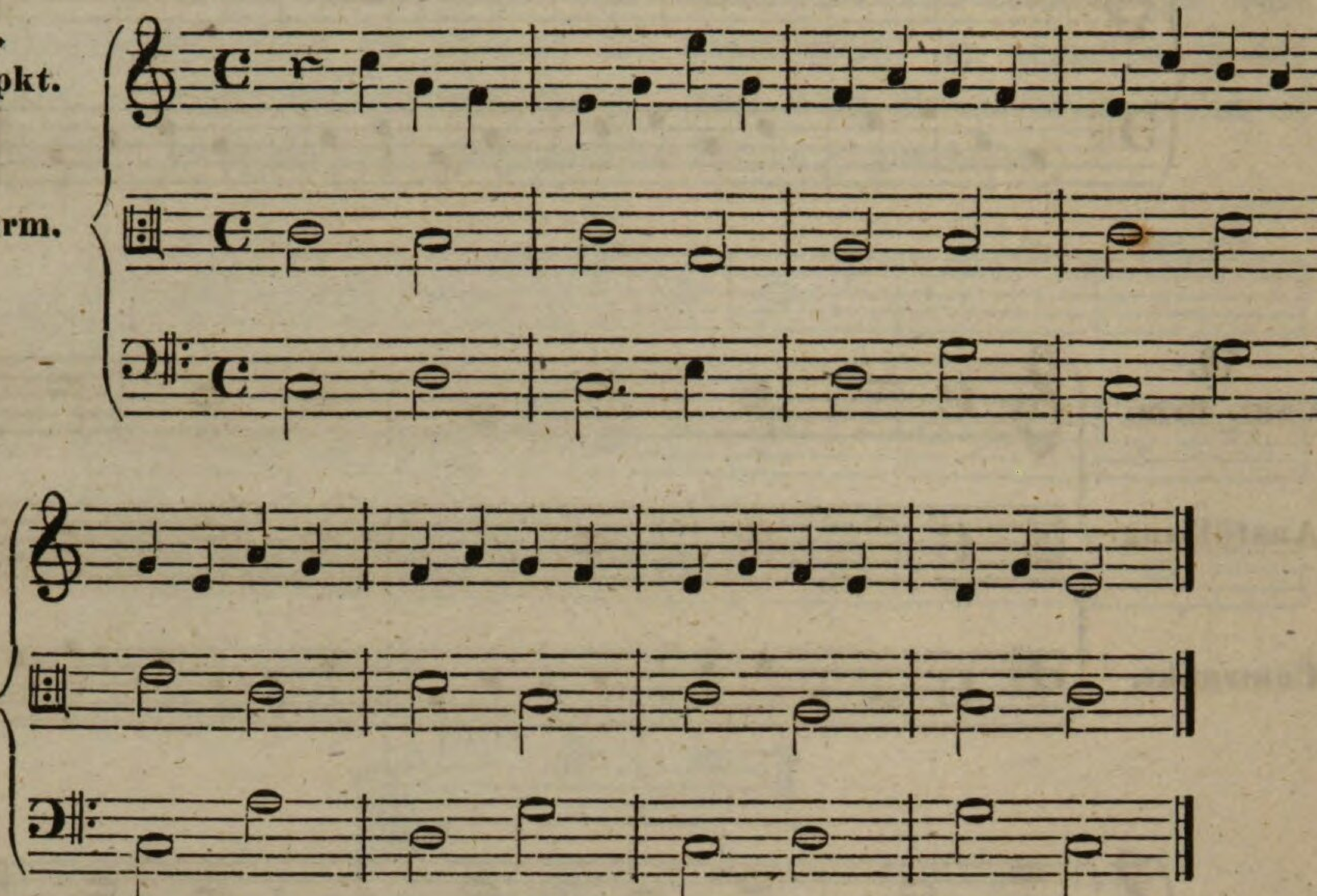

Cant. firm.
Ausfüllung.
Contrapkt.

74.


Contrapkt.
Ausfüllung.
Cant. firm.

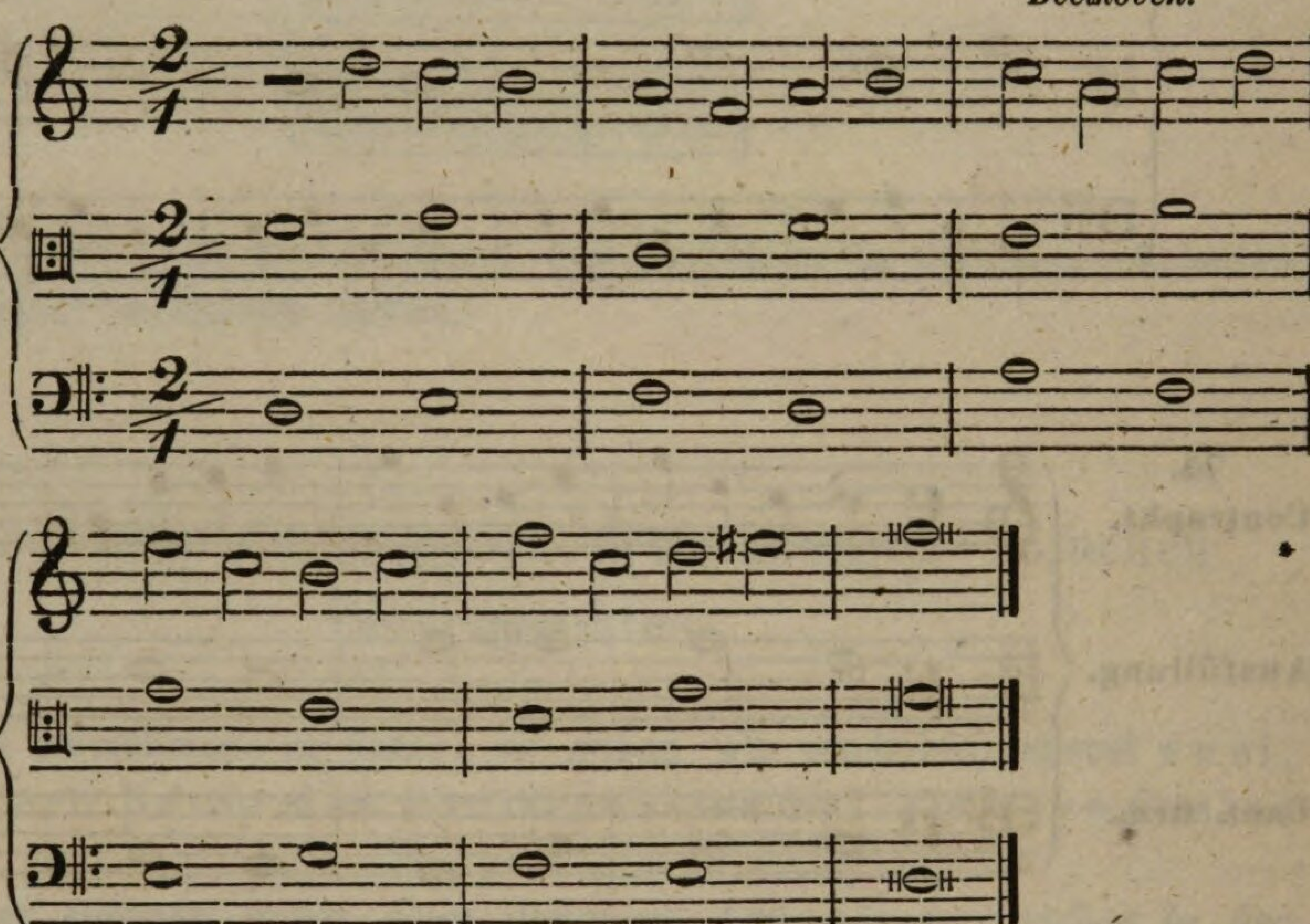
Ein zweiter anderer Contrapunkt.

75.
Contrapkt.
Cant. firm.

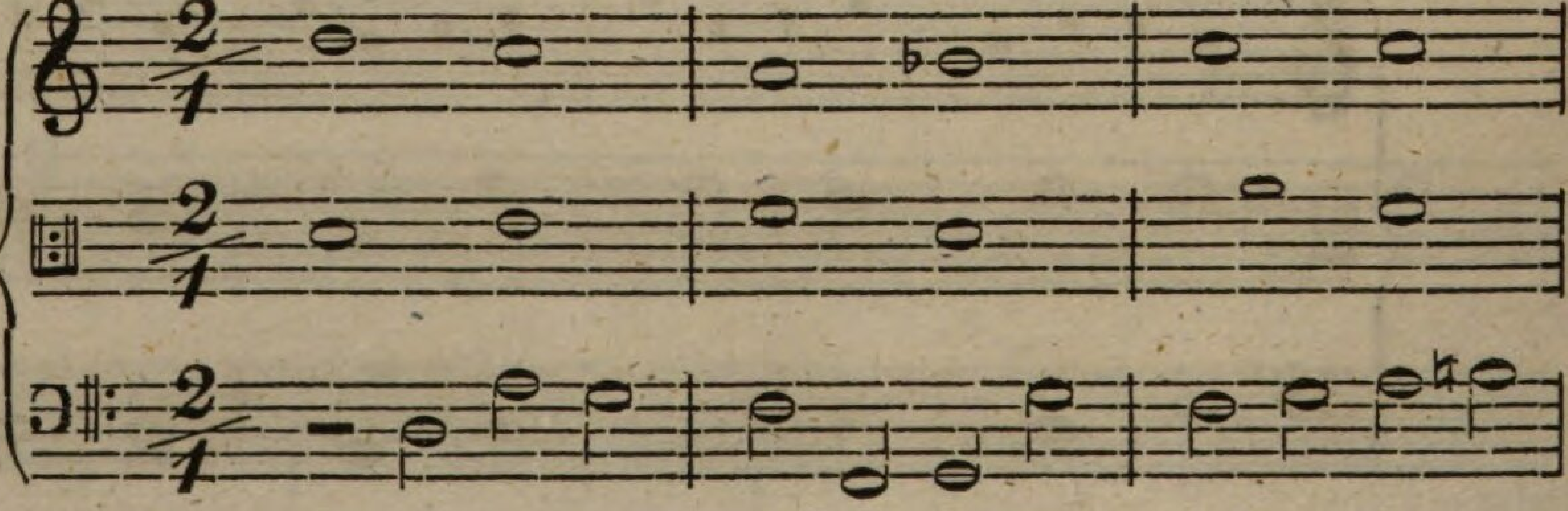


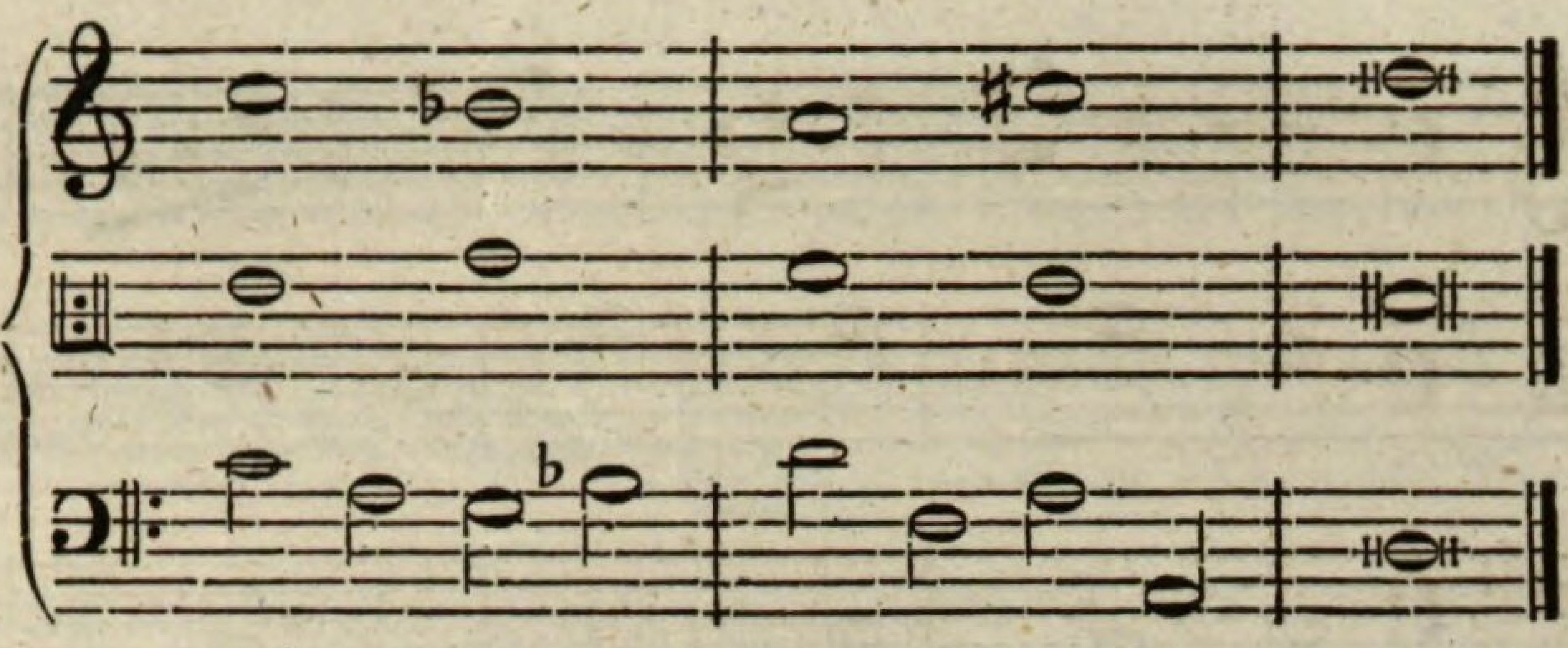
Beethoven.

76.
Contrapkt.
Cant. firm.



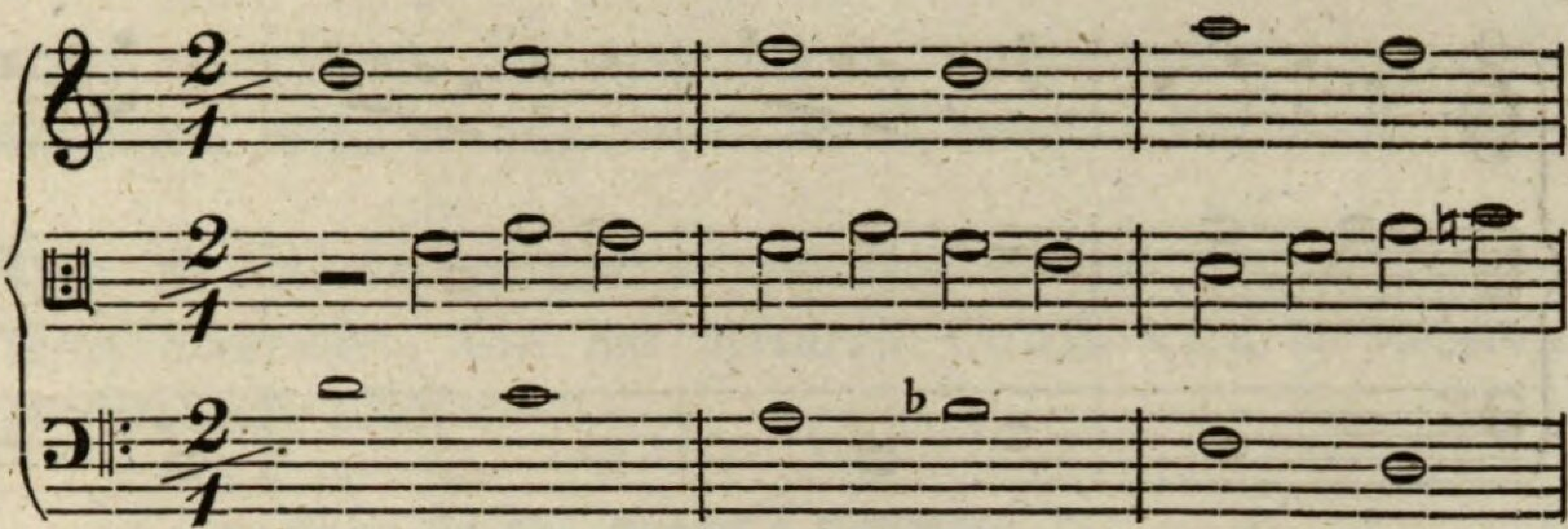
77.
Cant. firm.
Contrapkt.

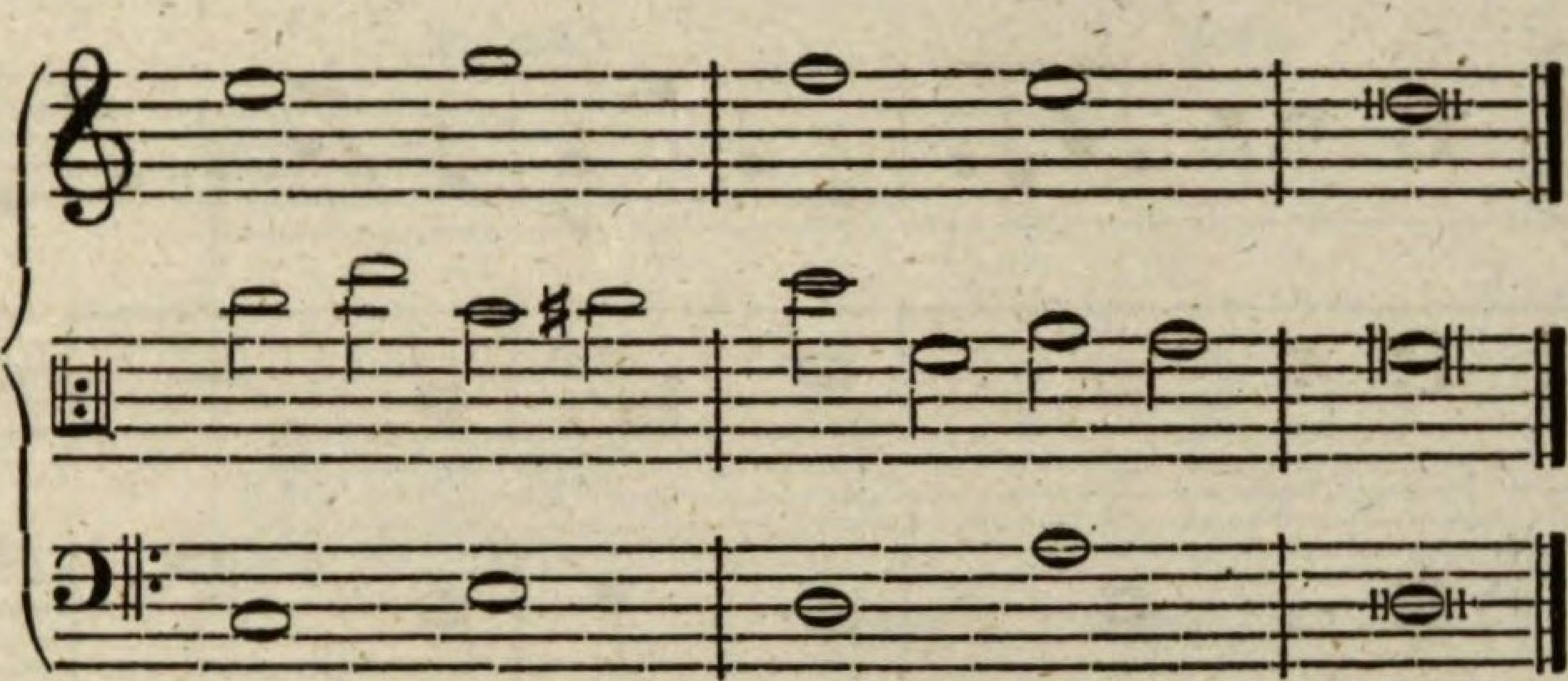




78.
Cant. firm.

Contrapkt.

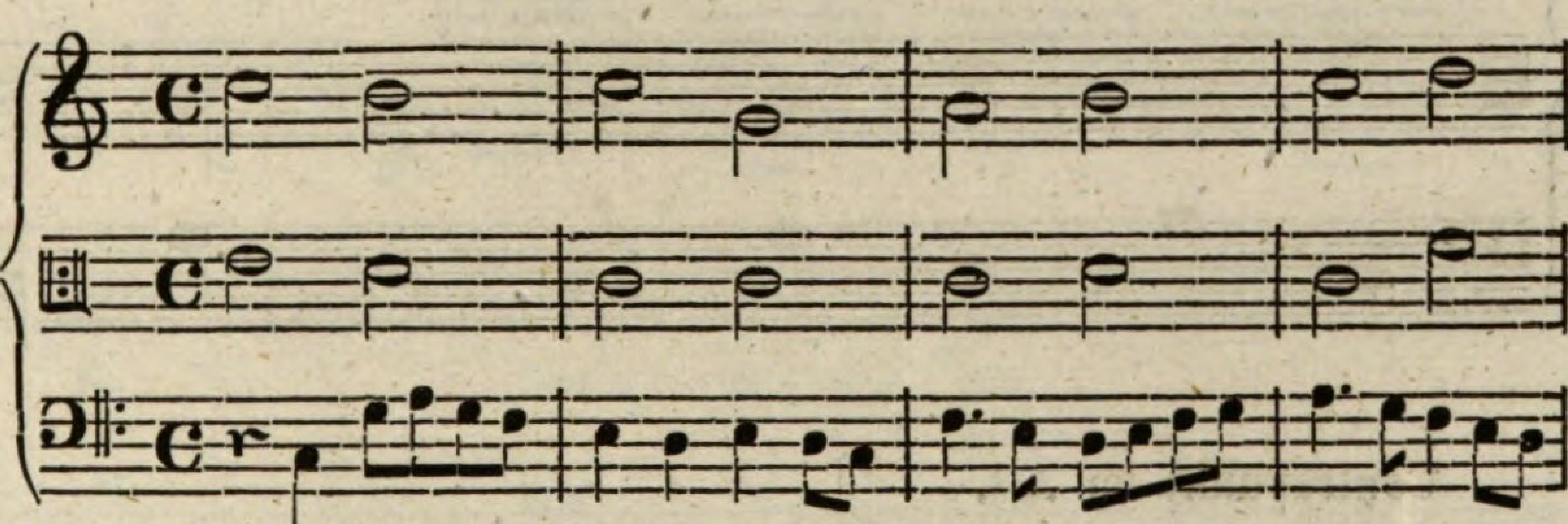


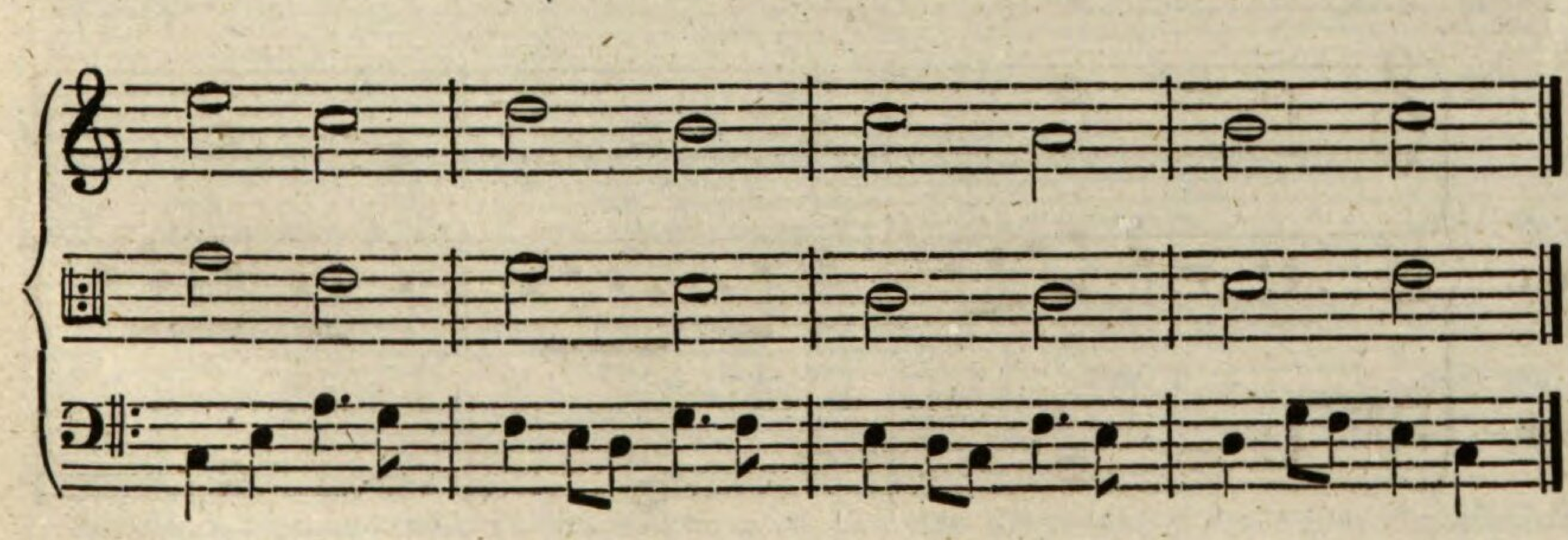


Wir nehmen den Contrapunkt unter Nro. 73 nochmals her, und versehen ihn jetzt mit mehr Noten und mit beliebigem Rhythmus.

79.
Cant. firm.

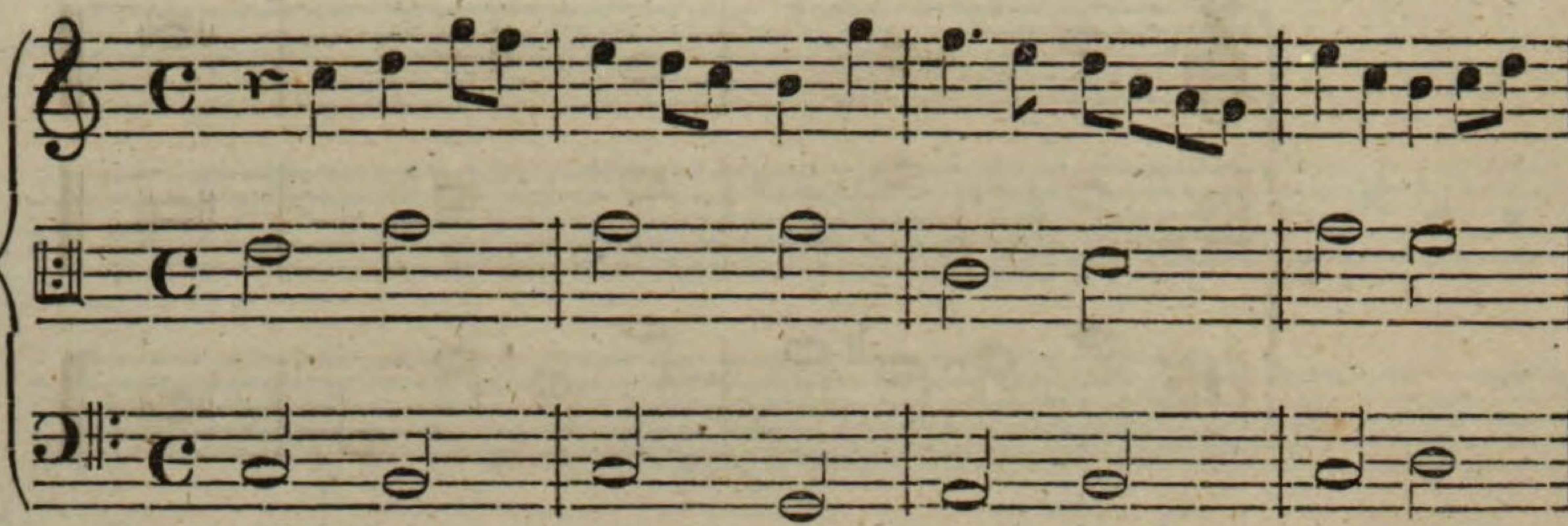
Contrapkt.

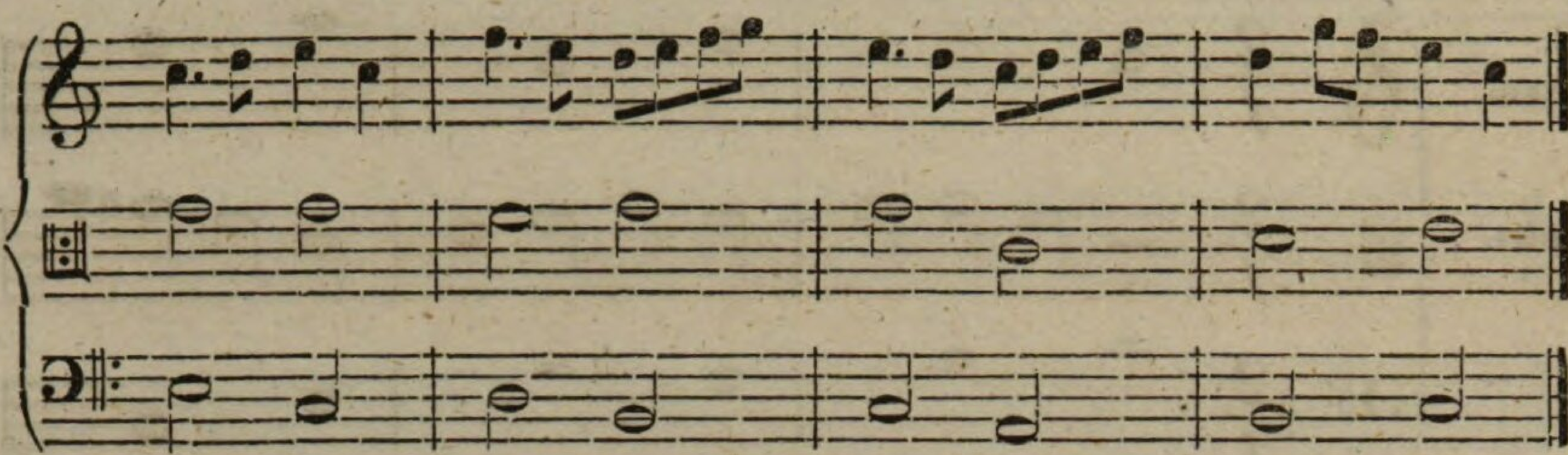




80.
Contrapkt.

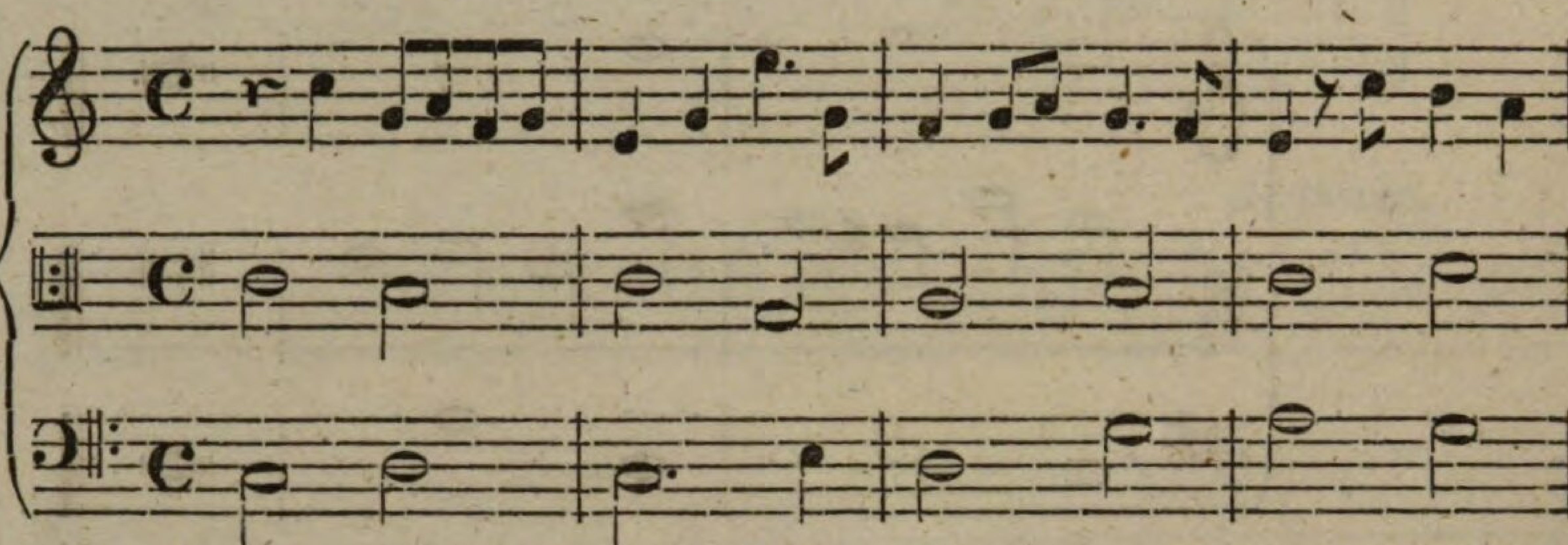
Cant. firm.

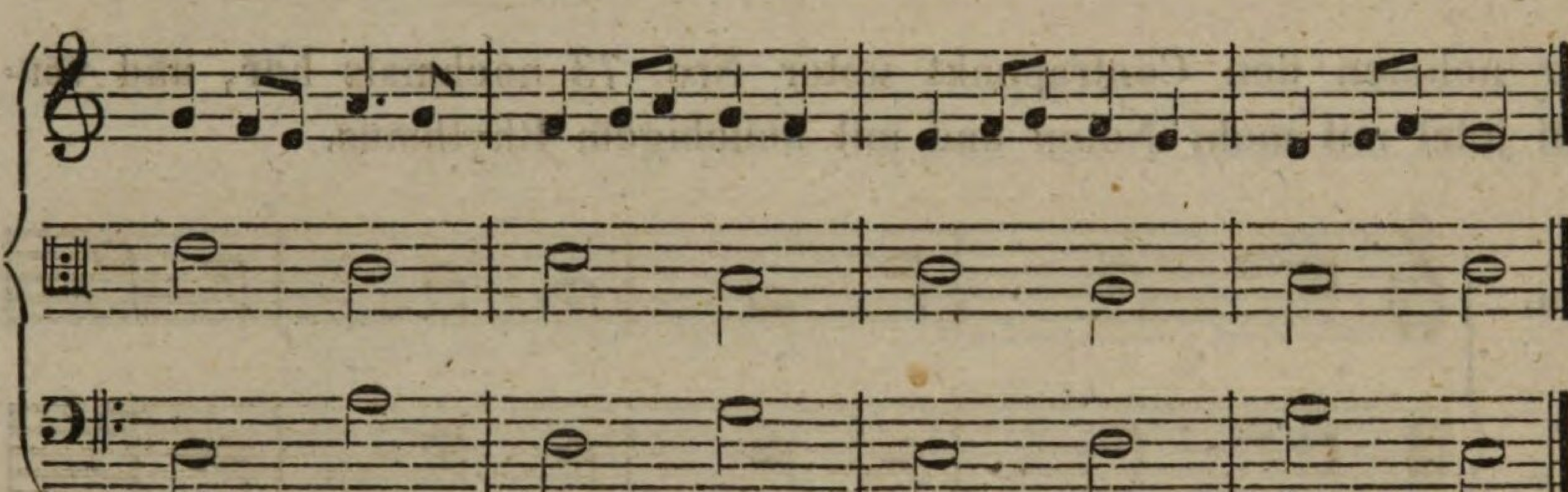




81.
Contrapkt.

Cant. firm.



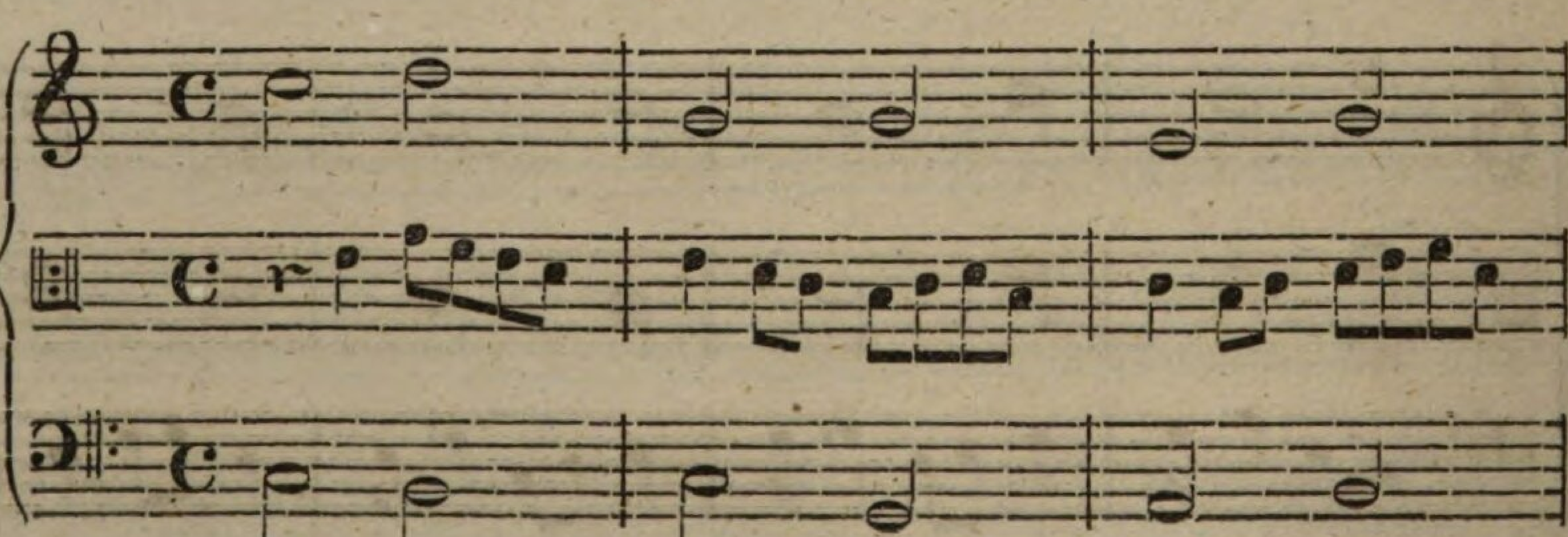


Contrapunkt im Alt.

82.

Contrapkt.

Cant. firm.





Est ist nun die Aufgabe des Kunstjüngers, dergleichen Uebungen in Menge vorzunehmen, wozu er sich seine Cantus firmus selbst wähle oder schaffe.

Wir geben nun wieder anregende Beispiele anderer Art in der sogenannten freien Schreibart, und das herrliche **Confutatis** in Mozart's Requiem möge dieselben eröffnen.

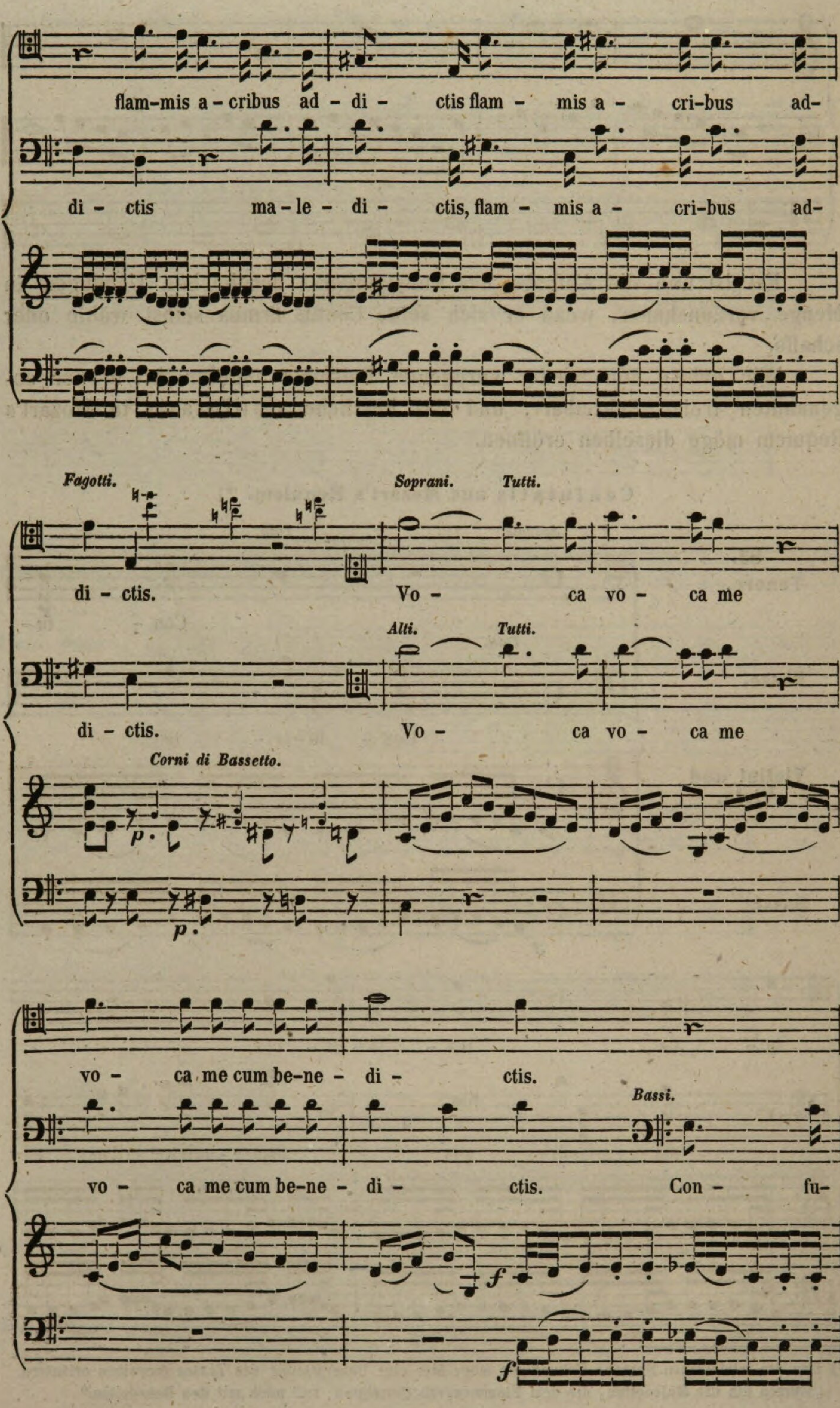
Confutatis aus Mozart's Requiem. *)

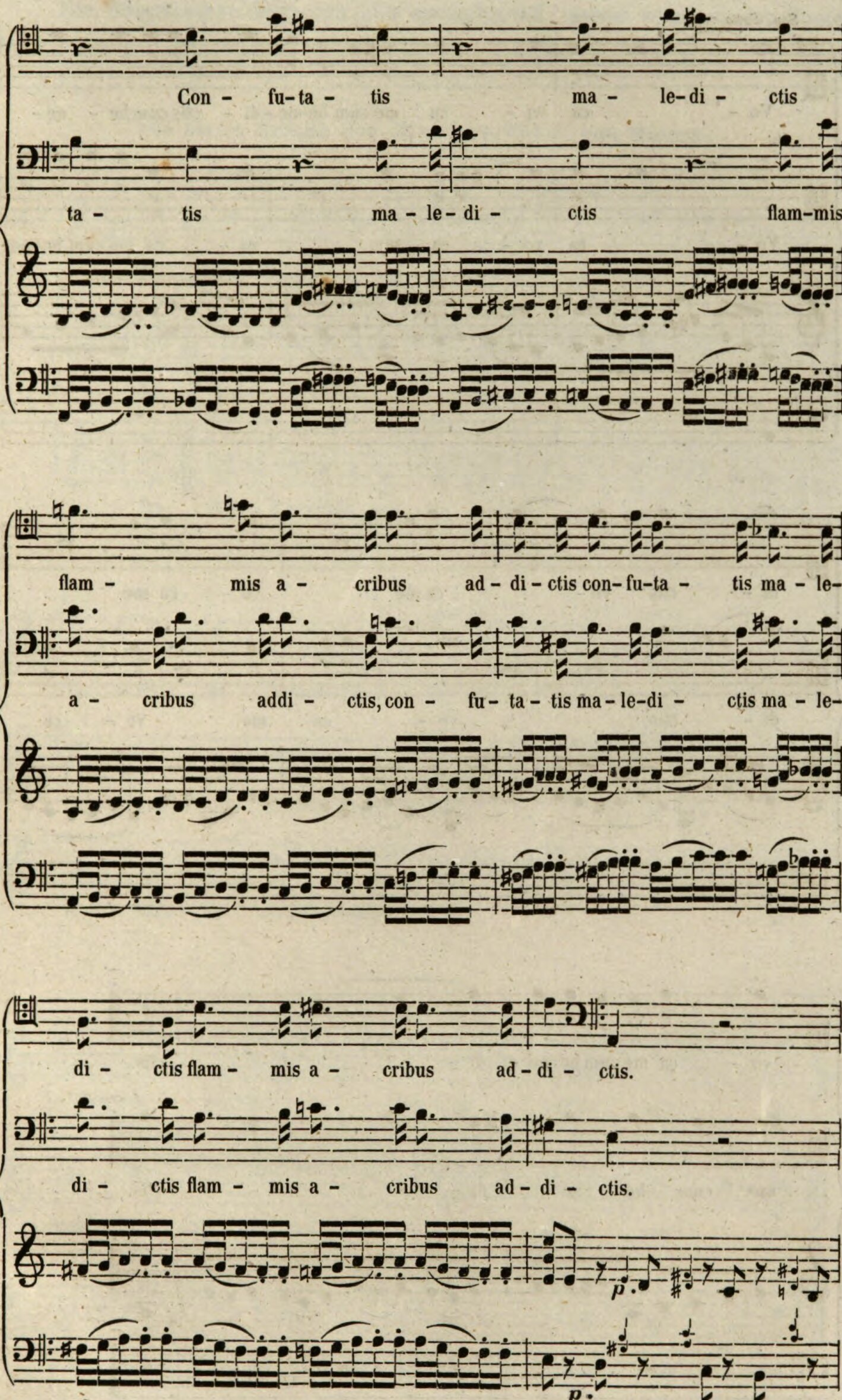
83.
Tenore.
Basso.
Violini und Viola.
Bassi.

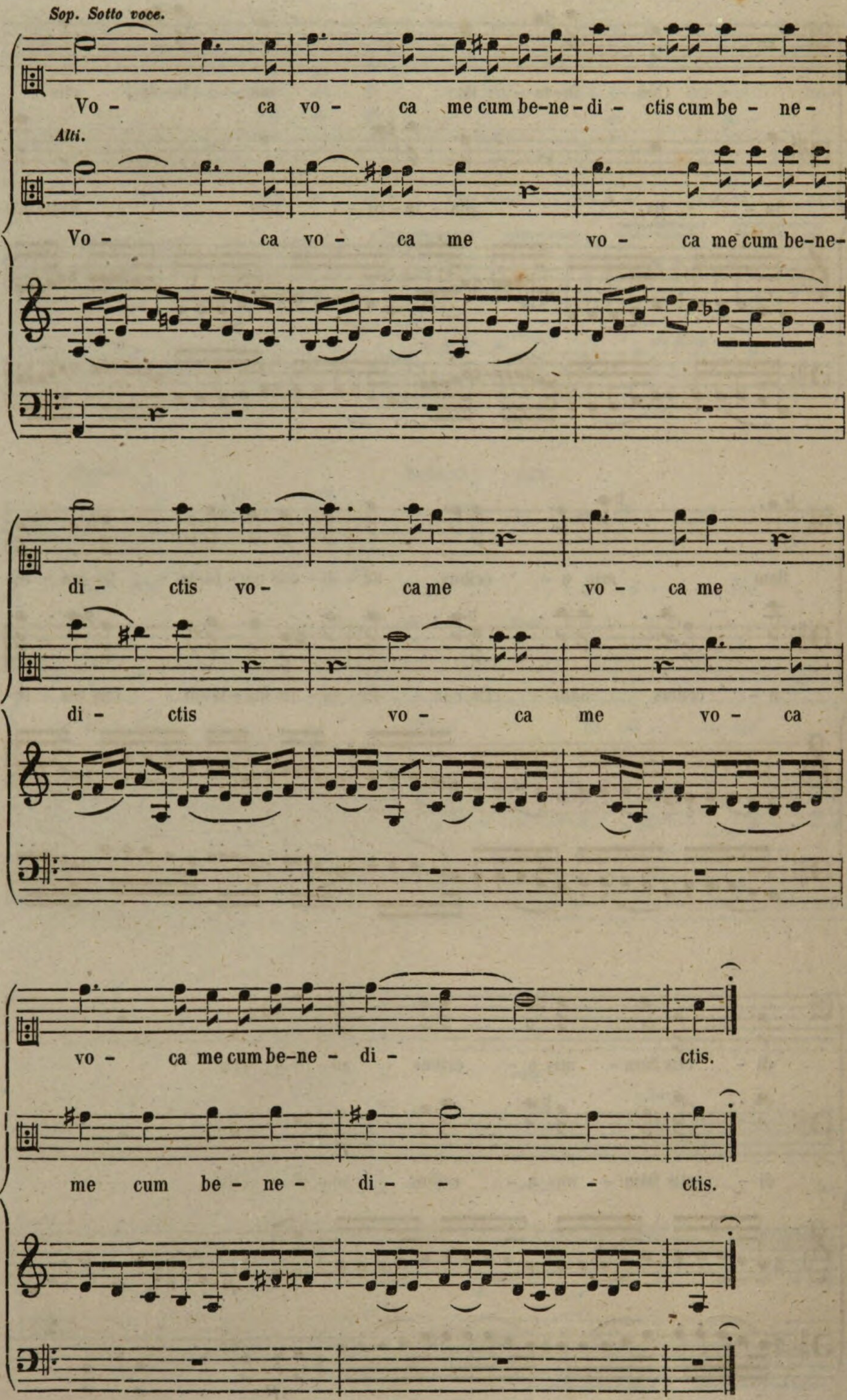




*) Den der lateinischen Sprache Unkundigen möge hier eine Uebersetzung des Textes denselben erläutern. „Stürzen hin die Maledeiten, die dem Flammengrab Geweihten, ruf' mich mit den Benedeiten."


flam-mis a - cribus ad - di - ctis flam - mis a - cri-bus ad-
di - ctis ma - le - di - ctis, flam - mis a - cri-bus ad-
Fagotti.
Soprani.
Tutti.
di - ctis. Vo - ca vo - ca me
Alti.
Tutti.
di - ctis. Vo - ca vo - ca me
Corni di Bassetto.
vo - ca me cum be-ne - di - ctis.
Bassi.
vo - ca me cum be-ne - di - ctis. Con - fu-

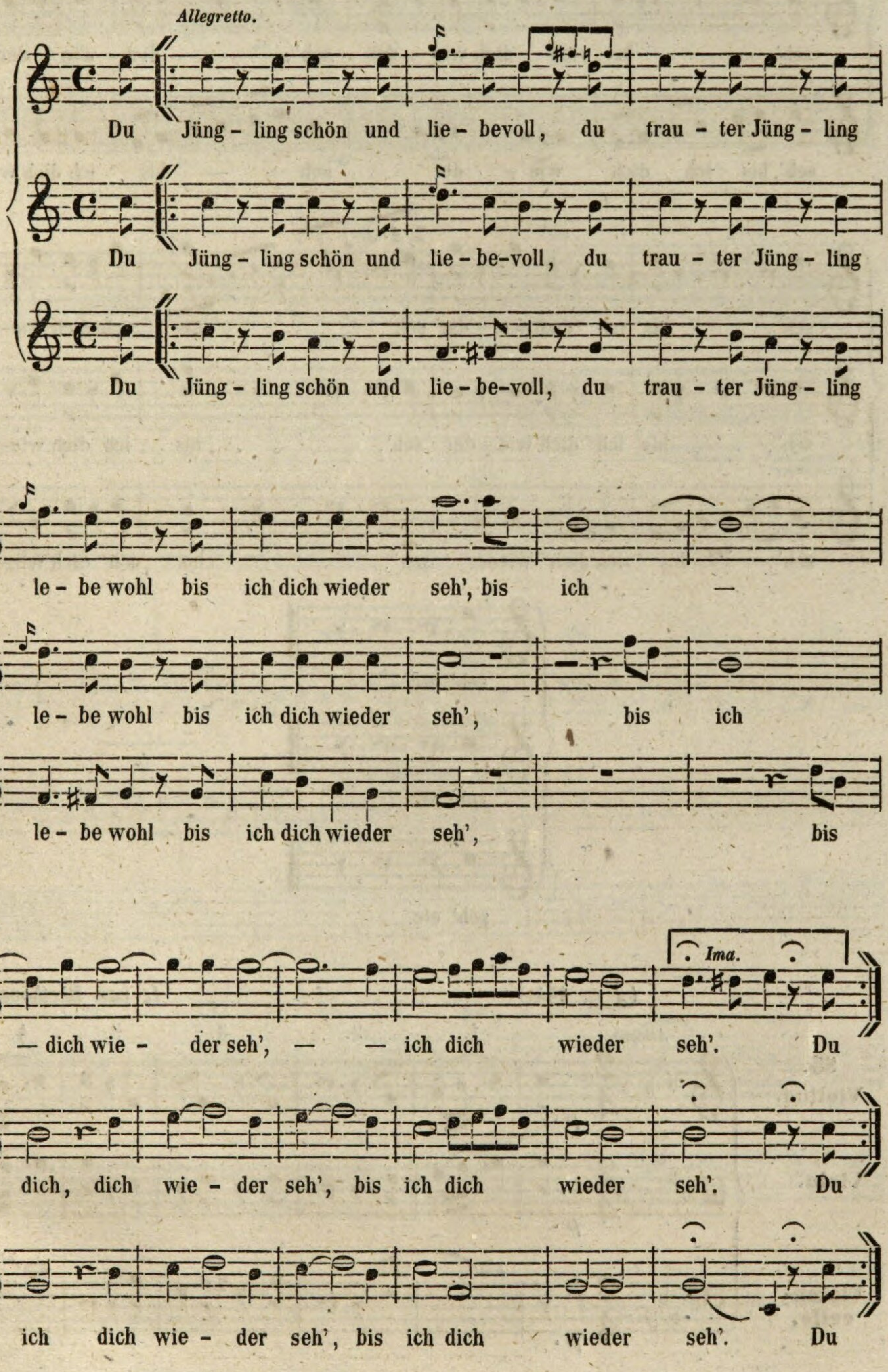

Con - fu-ta - tis ma - le-di - ctis
ta - tis ma - le - di - ctis flam-mis
flam - mis a - cribus ad - di - ctis con-fu-ta - tis ma - le-
a - cribus addi - ctis, con - fu - ta - tis ma - le-di - ctis ma - le-
di - ctis flam - mis a - cribus ad - di - ctis.
di - ctis flam - mis a - cribus ad - di - ctis.

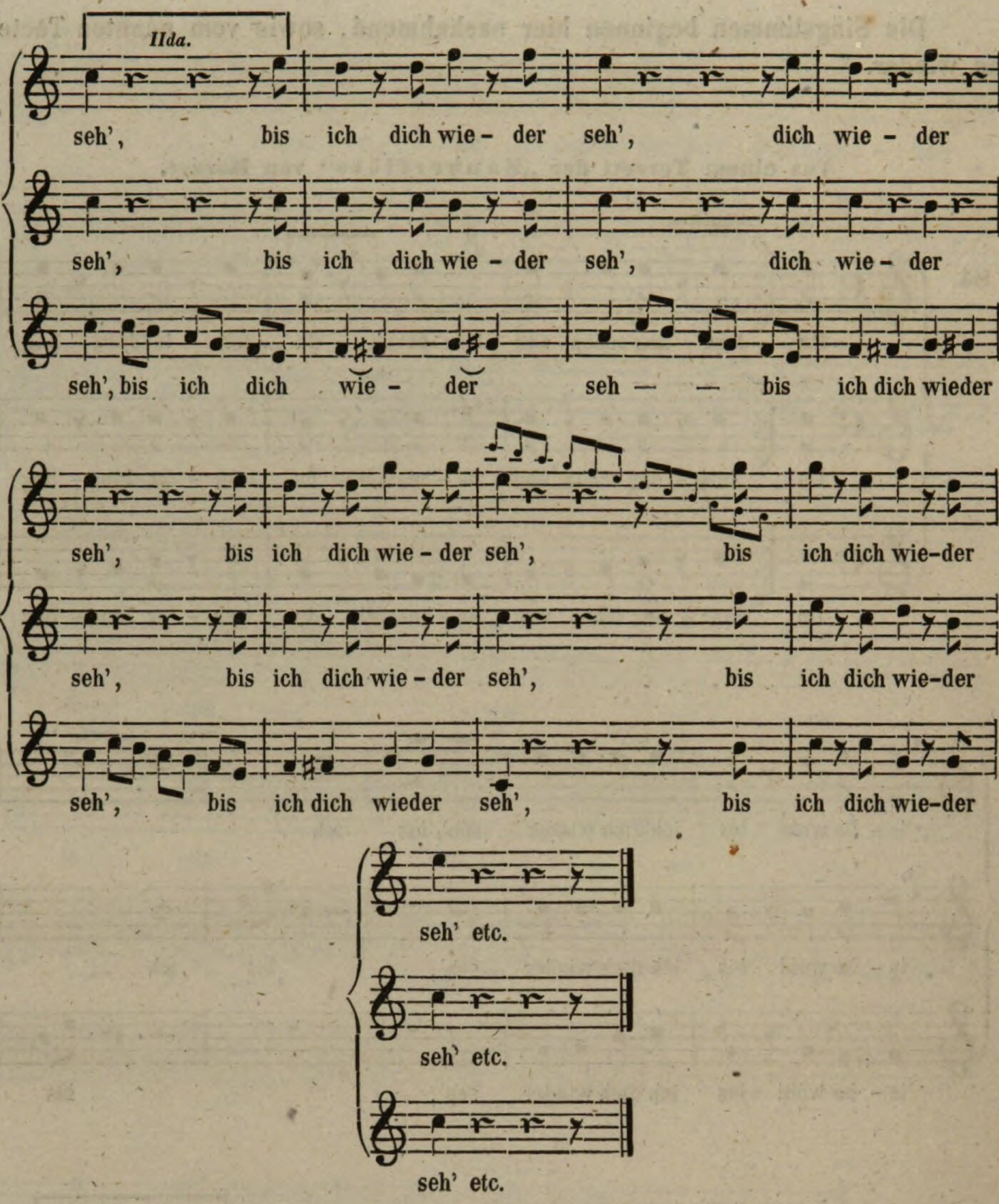

Sop. Sotto voce.
Vo - ca vo - ca me cum be-ne-di - ctis cum be - ne-
Alti.
Vo - ca vo - ca me vo - ca me cum be-ne-
di - ctis vo- ca me vo - ca me
di - ctis vo - ca me vo - ca
vo - ca me cum be-ne - di - ctis.
me cum be - ne - di - - ctis.

Die Singstimmen beginnen hier nachahmend, sowie vom neunten Tacte an wieder.

Aus einem Terzett der „Zauberflöte" von Mozart.

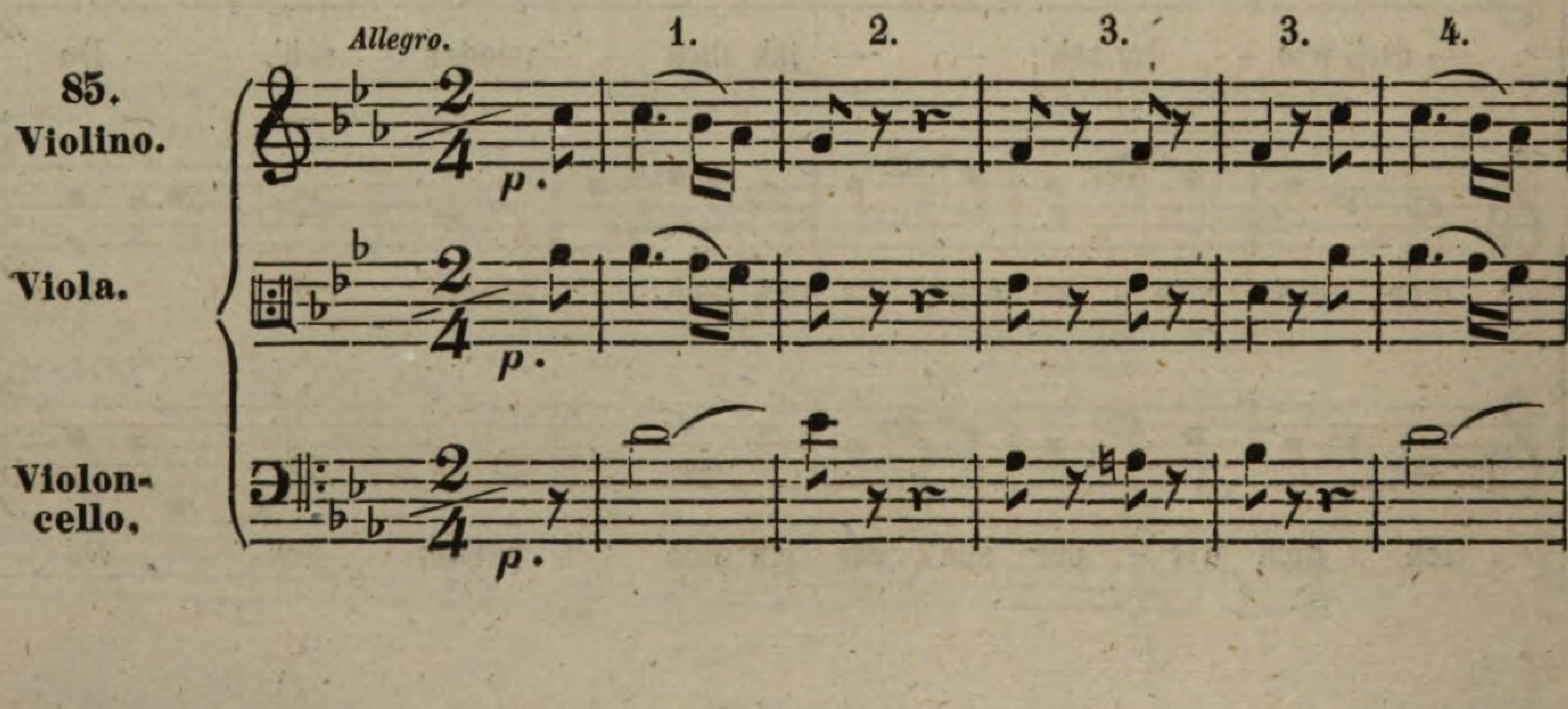
84.

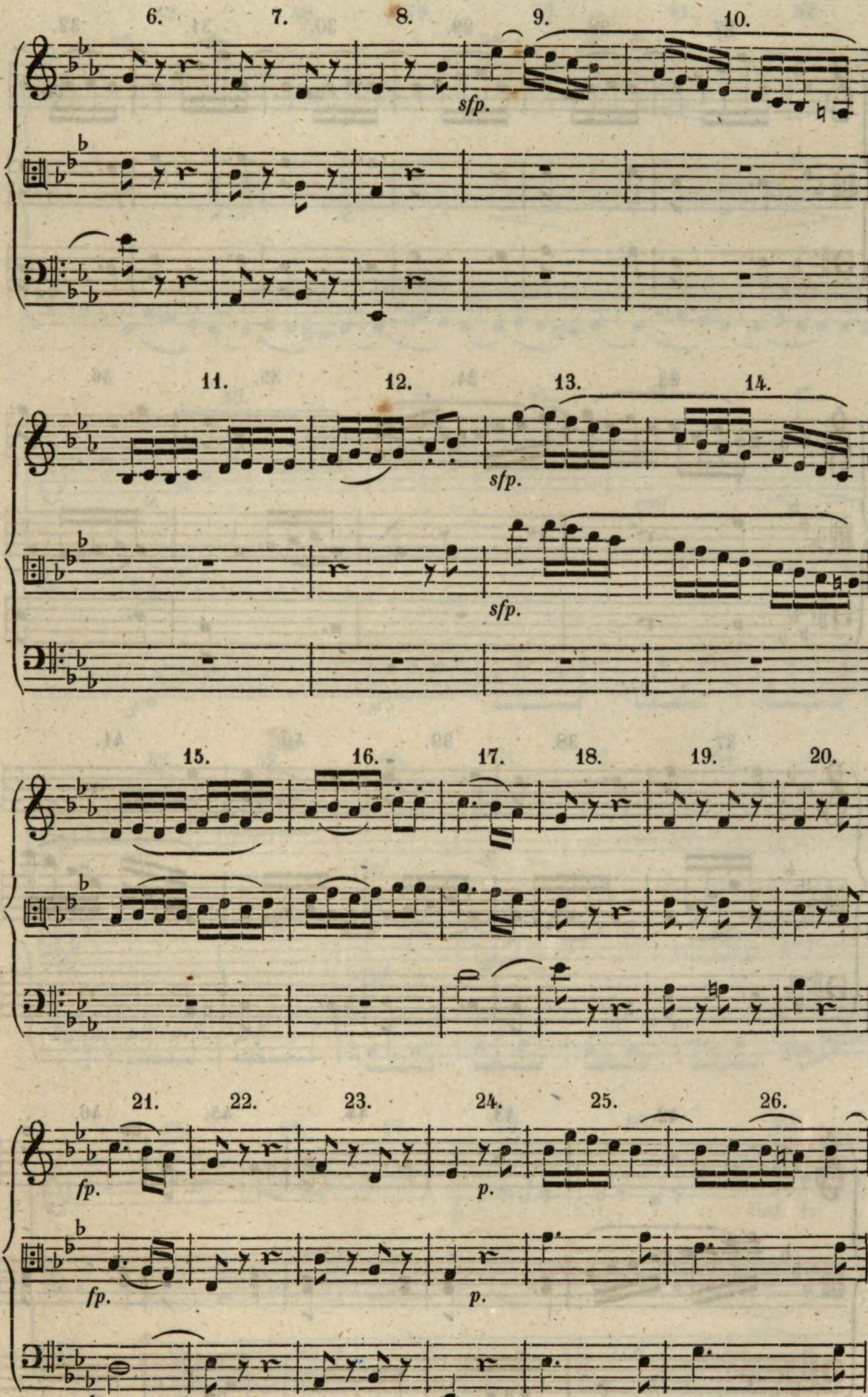


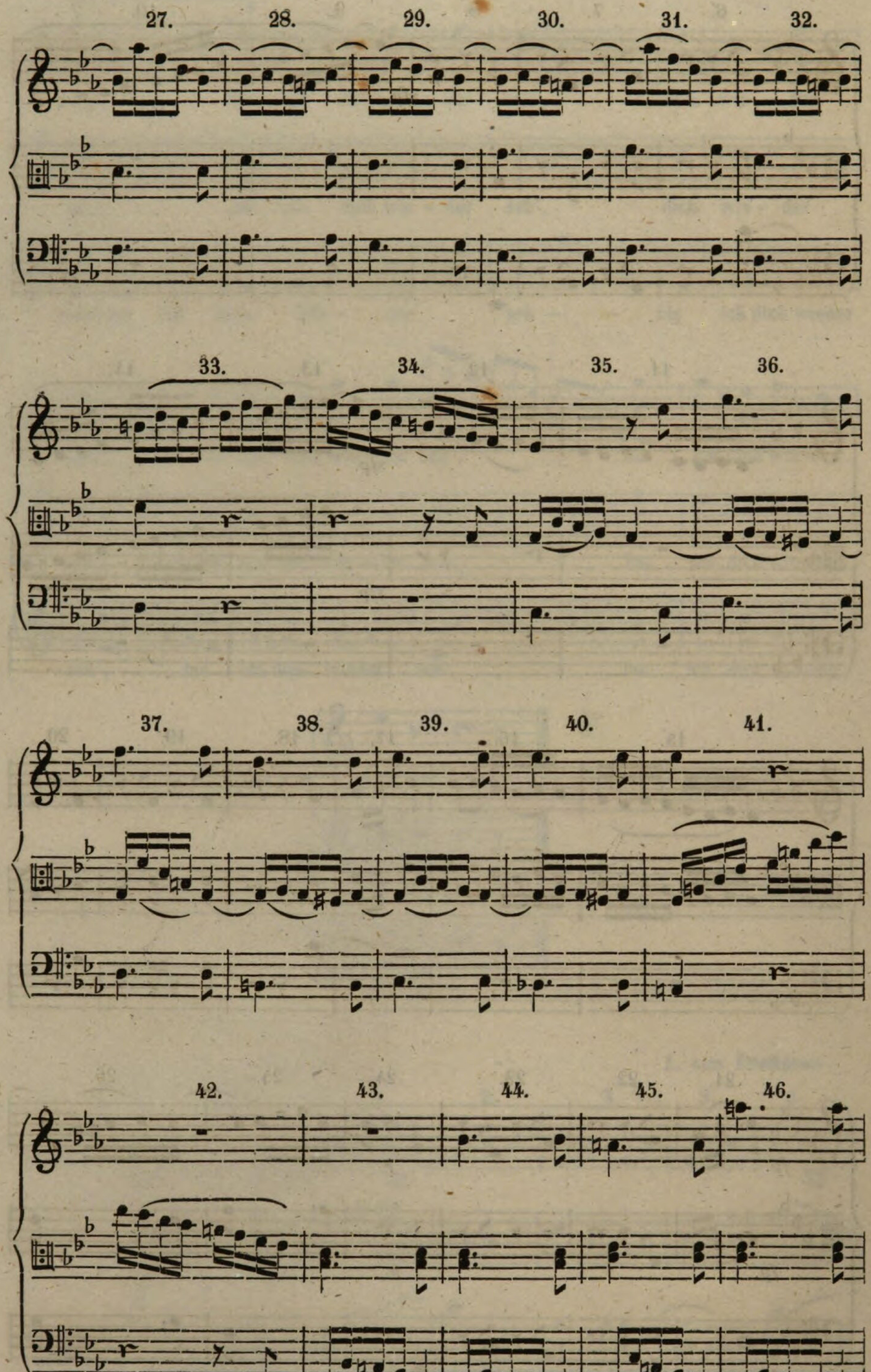


(♩ = 144.) L. van Beethoven.

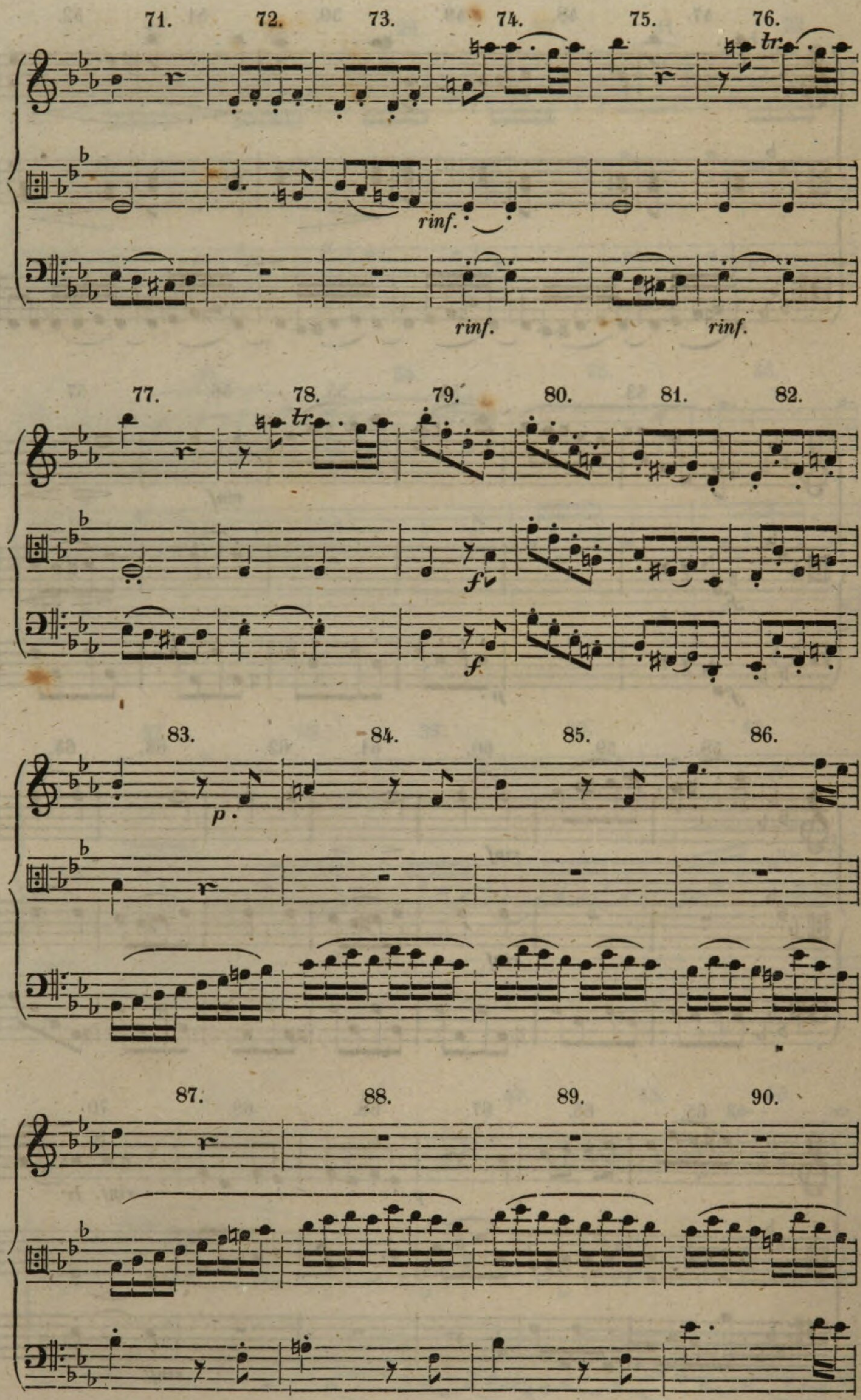
85.



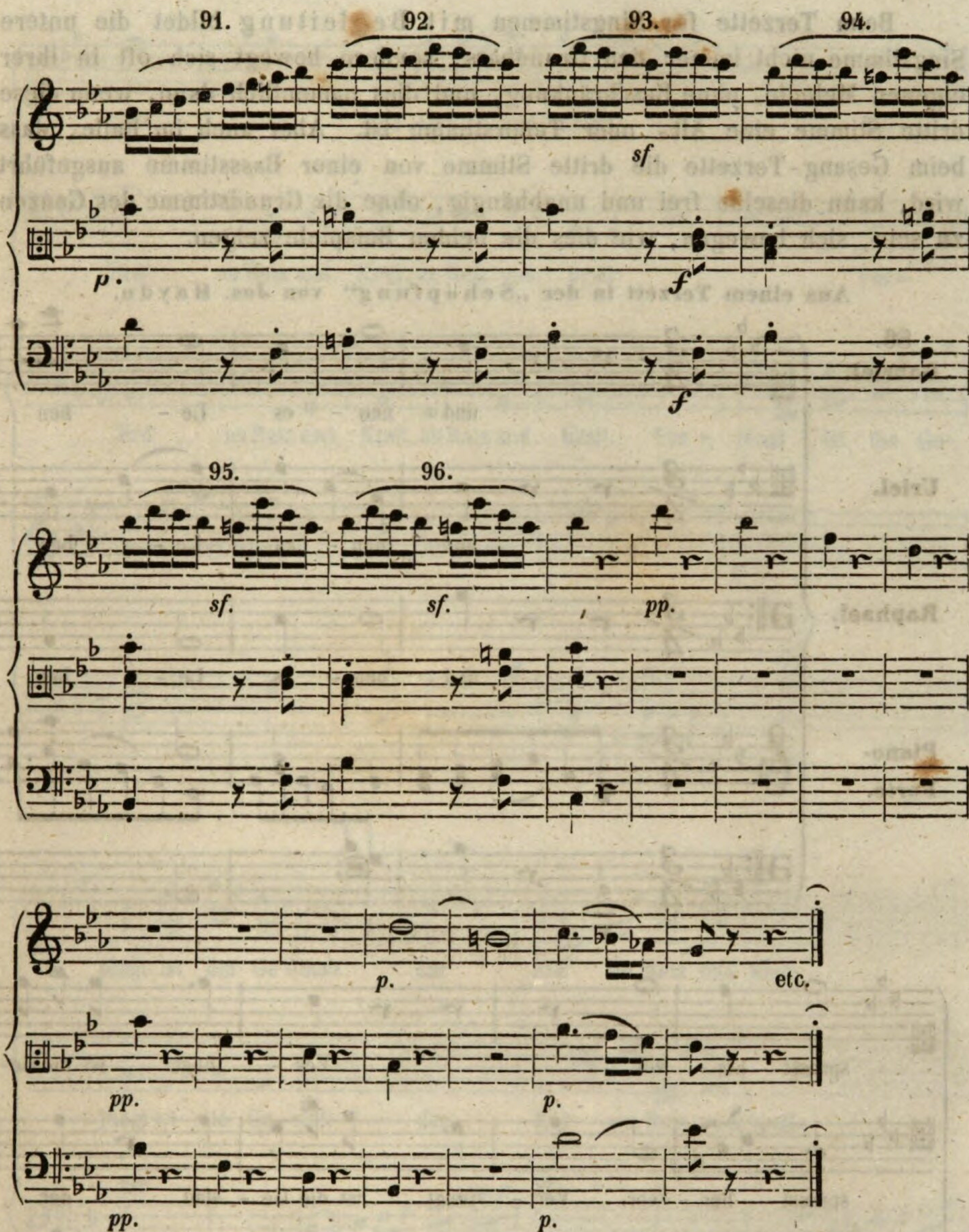

6. 7. 8. 9. 10.
sfp.
11. 12. 13. 14.
sfp.
sfp.
15. 16. 17. 18. 19. 20.
21. 22. 23. 24. 25. 26.
fp.
p.
fp.
p.
fp.
p.


27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.


47. 48. 49. 50. 51. 52.
53. 54. 55. 56. 57.
f
p.
rinf.
58. 59. 60. 61. 62. 63. 64.
rinf.
rinf.
65. 66. 67. 68. 69. 70.
p.
rinf. tr
rinf.



71.
72.
73.
74.
75.
76.
tr
rinf.
rinf.
rinf.
77.
78.
tr
79.
80.
81.
82.
f
f
83.
84.
85.
86.
p
87.
88.
89.
90.

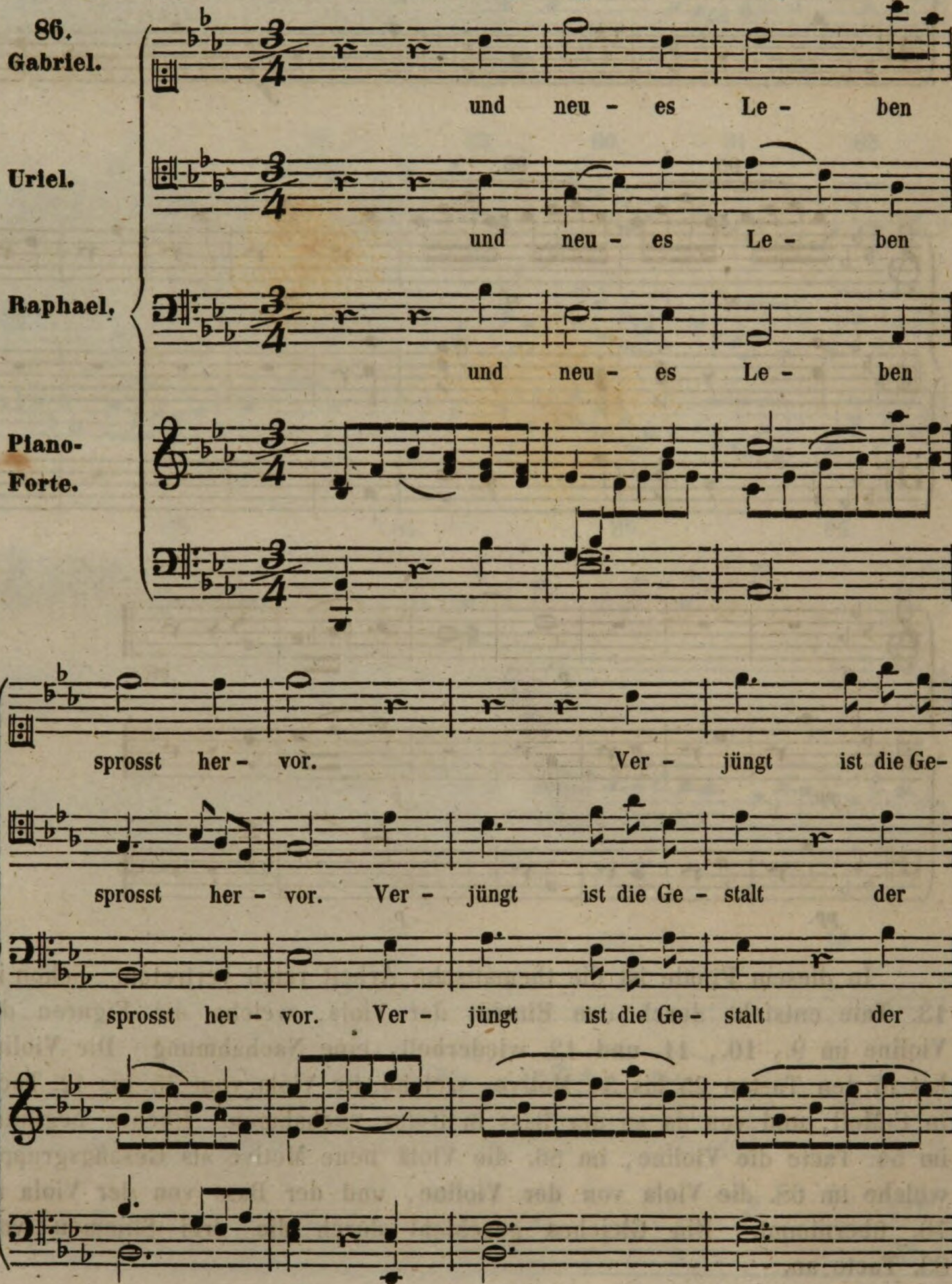


In diesem Finale ist die thematische Arbeit reich vertreten. Schon im 13. Tate entsteht durch den Eintritt der Viola, welche die Figuren der Violine im 9., 10., 11. und 12. wiederholt, eine Nachahmung. Die Violine hat in den Tacten 25 bis 34 Motive, welche die Viola vom 35. bis 42. Tacte in C-Moll, und von da an der Bass in B-dur nachahmen. Ebenso beginnen im 54. Tacte die Violine, im 56. die Viola neue Motive als Gesangsgruppe, welche im 68. die Viola von der Violine, und der Bass von der Viola im 70. übernimmt. Ein Gleiches geschieht durch die drei Stimmen vom 83. Tacte an.

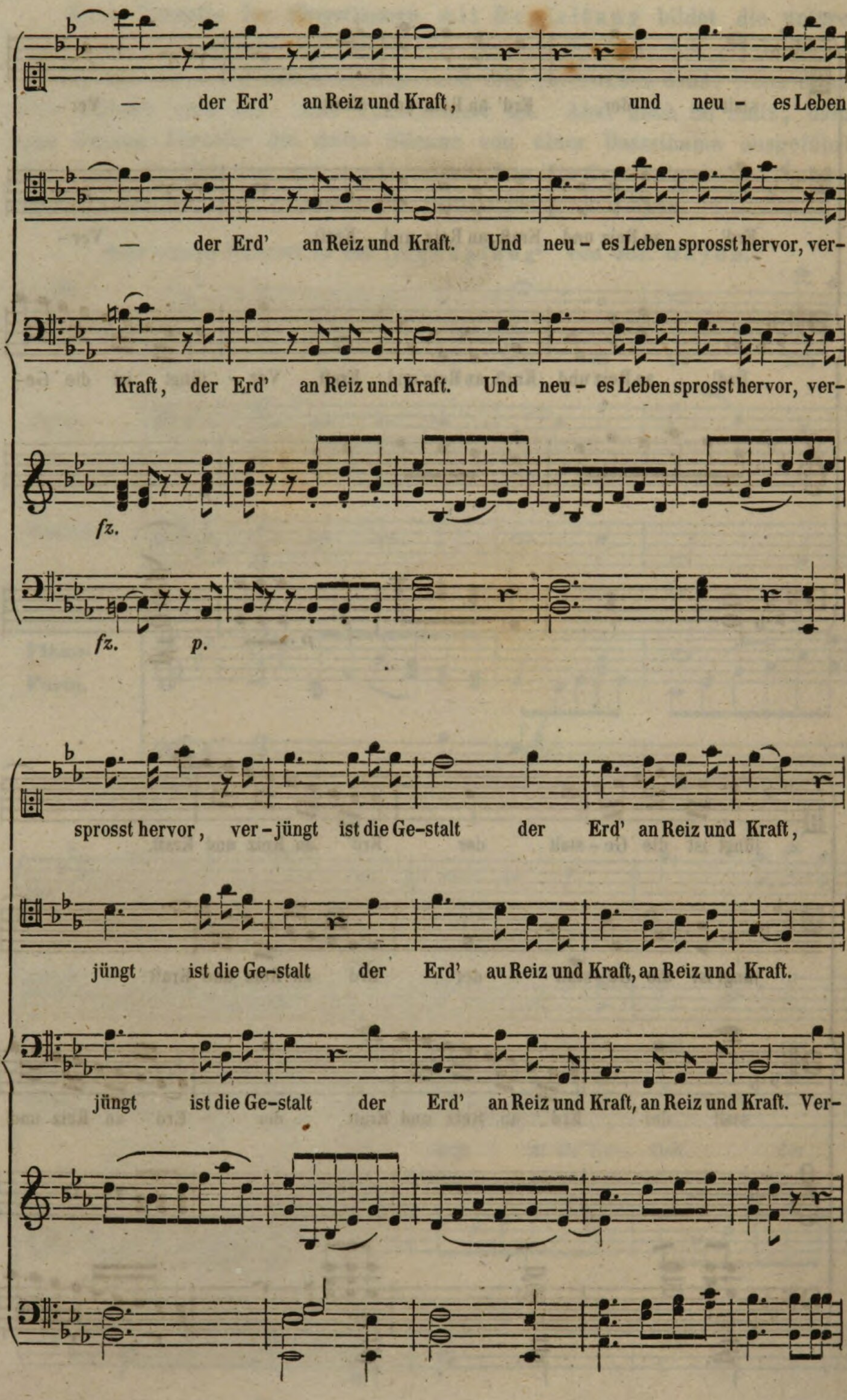
Beim Terzette für Singstimmen mit **Begleitung** bildet die untere Singstimme nicht immer den Grundbass, sondern bewegt sich oft in ihrer eigenen Melodie, ohne Beschränkung, und dies namentlich dann, wenn diese dritte Stimme eine Alt- oder Tenorstimme ist. Aber auch im Falle, dass beim Gesang-Terzette die dritte Stimme von einer Bassstimme ausgeführt wird, kann dieselbe frei und unabhängig, ohne die Grundstimme des Ganzen zu sein, sich bewegen, wie dies die beiden Beispiele zeigen.

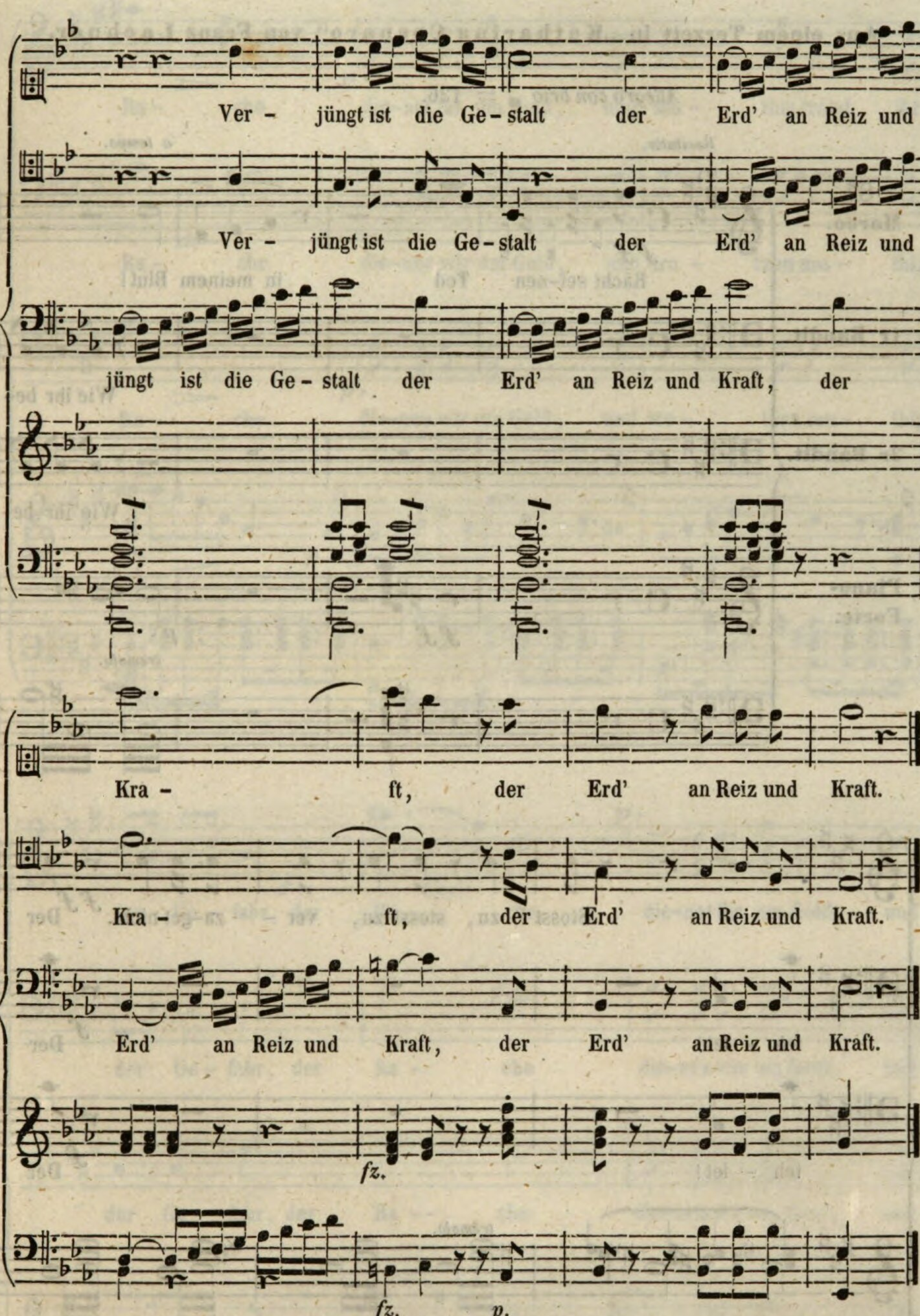
Aus einem Terzett in der „Schöpfung" von Jos. Haydn.

86.



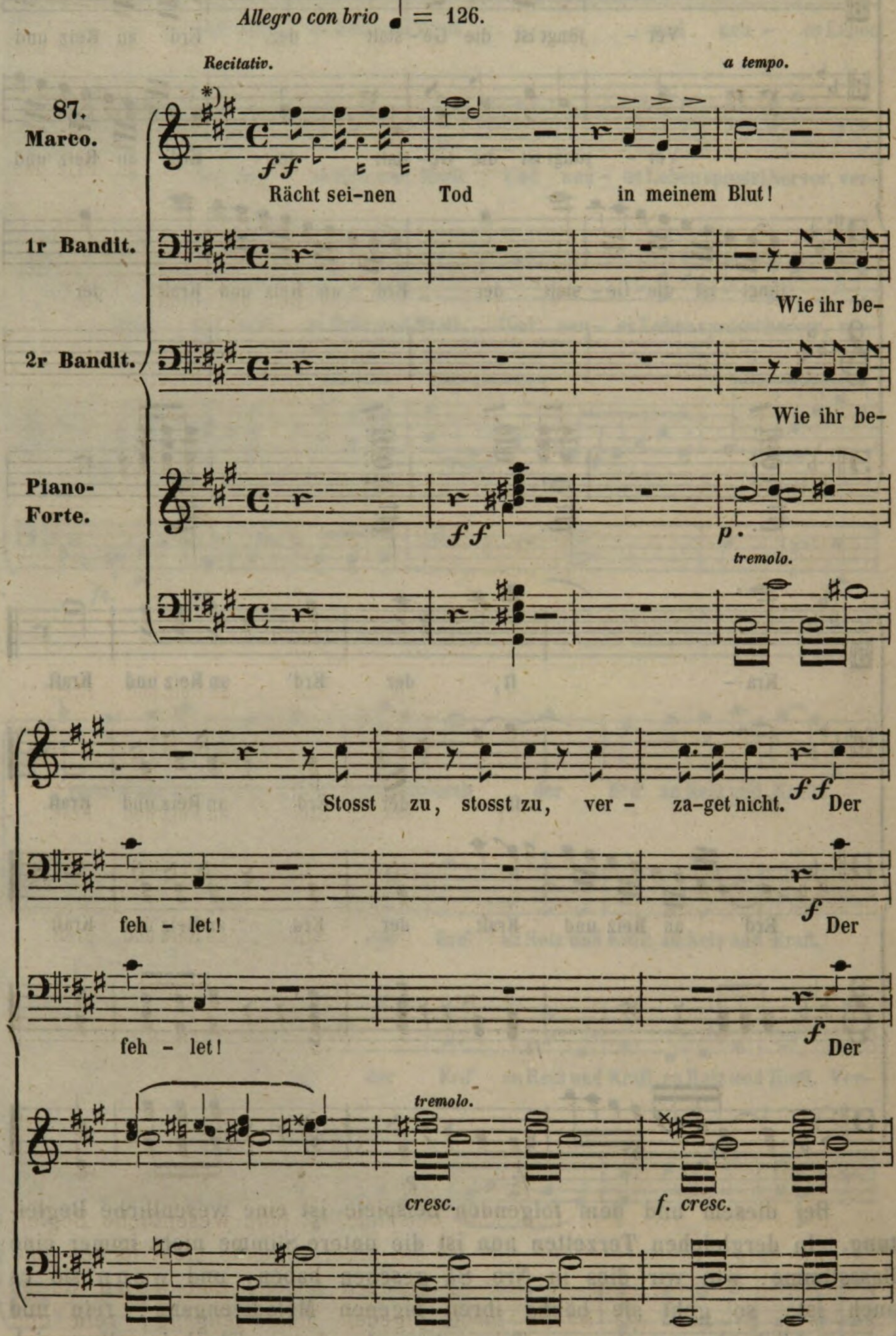

stalt der Erd' an Reiz und Kraft. Ver-
Erd' an Reiz und Kraft, an Reiz und Kraft. Ver-
Erd' an Reiz und Kraft, an Reiz und Kraft. Ver - jüngt ist die Ge-
p.
p.
jüngt ist die Ge - stalt der Erd' an Reiz und Kraft,
jüngt ist die Ge - stalt der Erd' an Reiz und Kraft,
stalt der Erd' an Reiz und Kraft, der Erd' an Reiz und


— der Erd' an Reiz und Kraft, und neu - es Leben
— der Erd' an Reiz und Kraft. Und neu - es Leben sprosst hervor, ver-
Kraft, der Erd' an Reiz und Kraft. Und neu - es Leben sprosst hervor, ver-
fz.
fz. p.
sprosst hervor, ver - jüngt ist die Ge-stalt der Erd' an Reiz und Kraft,
jüngt ist die Ge-stalt der Erd' au Reiz und Kraft, an Reiz und Kraft.
jüngt ist die Ge-stalt der Erd' an Reiz und Kraft, an Reiz und Kraft. Ver-

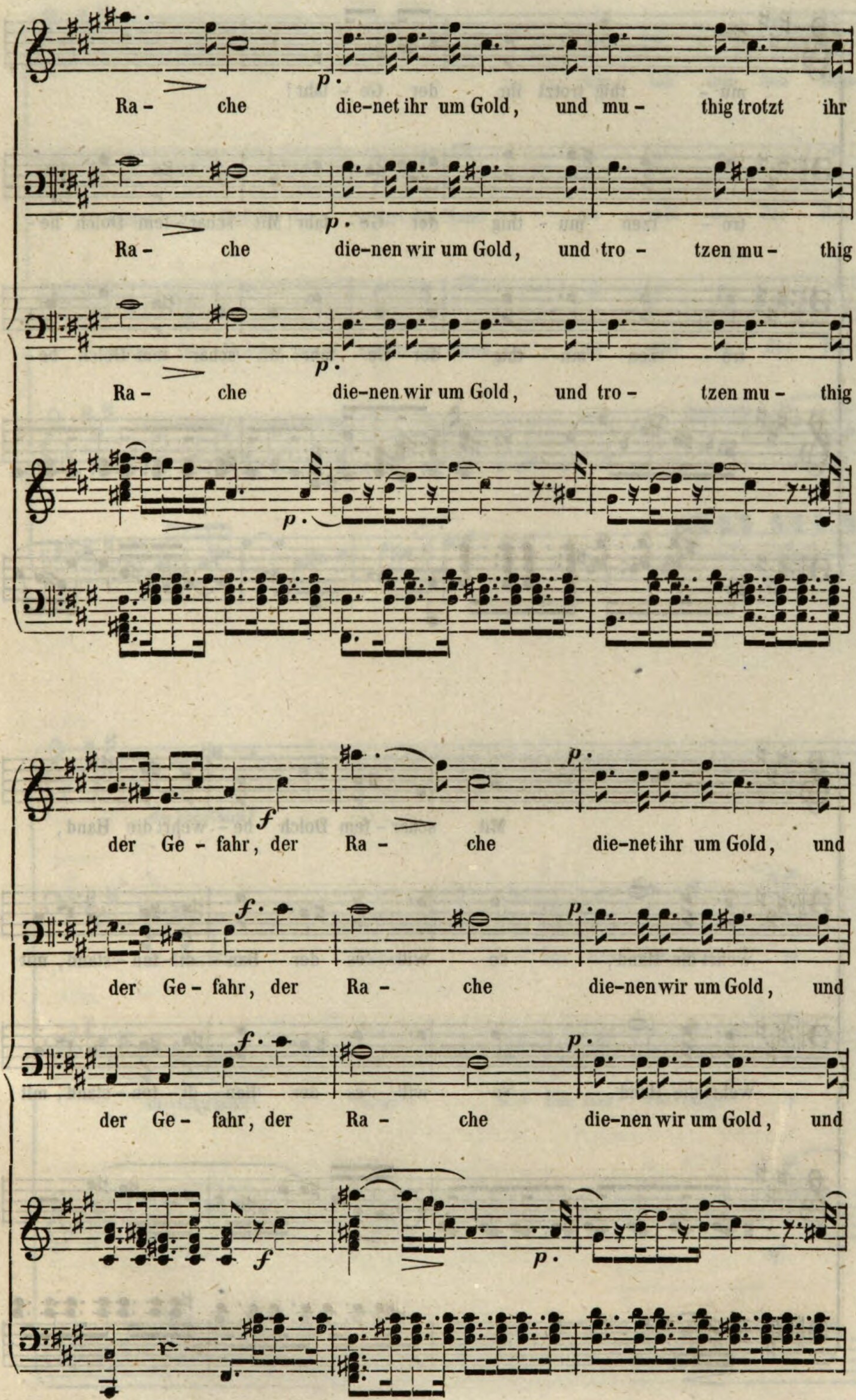


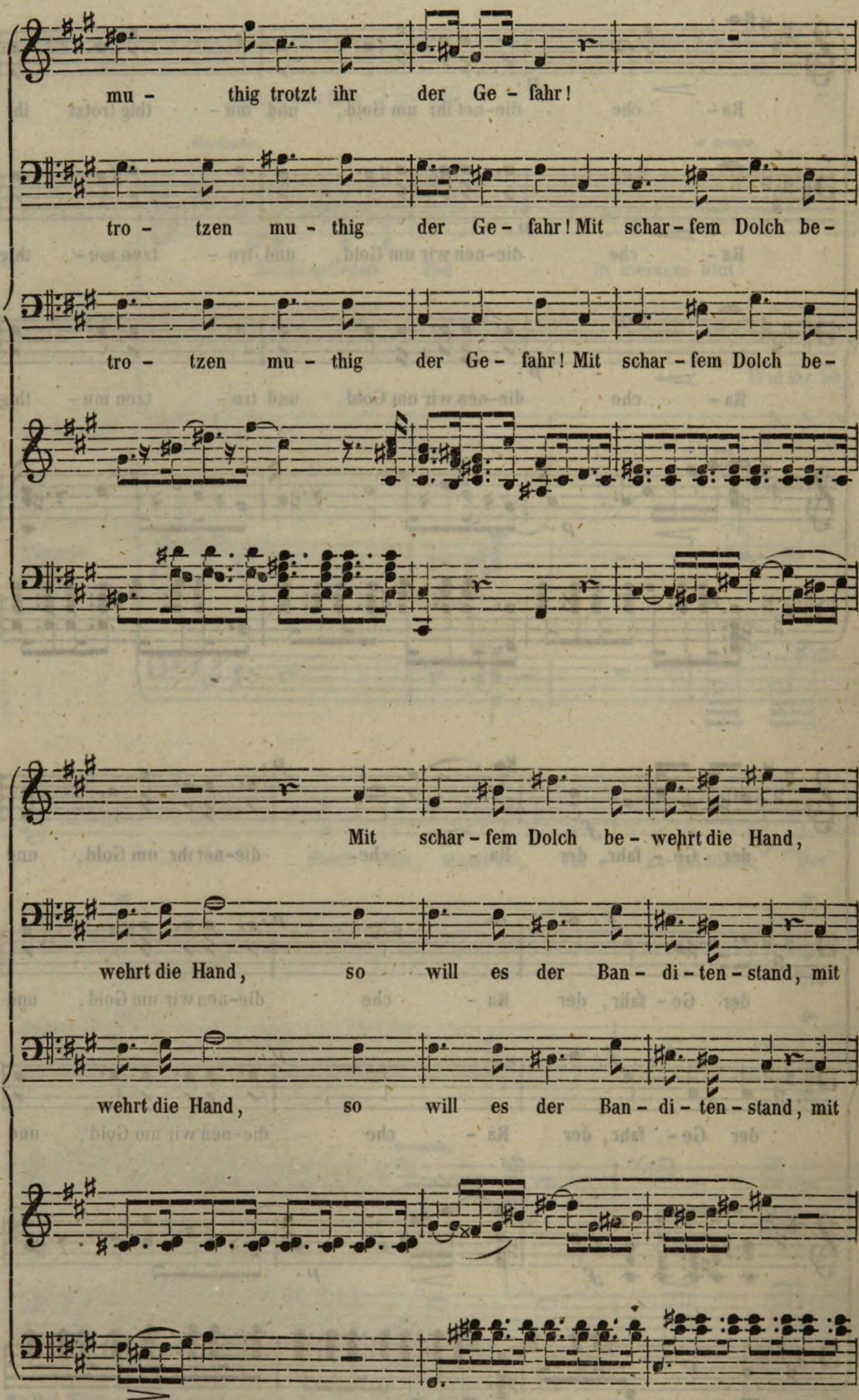
Bei diesem und dem folgenden Beispiele ist eine wesentliche Begleitung. In dergleichen Terzetten nun ist die untere Stimme nicht immer eine Bassstimme, wie wir dies in Nro. 84 gesehen haben, und w e n n sie es auch ist, so geht sie häufig ihren eigenen Melodieengang, rein und hauptsächlich als zum Gesangs-Trio gehörend, als ein Theil desselben sich auszeichnend.

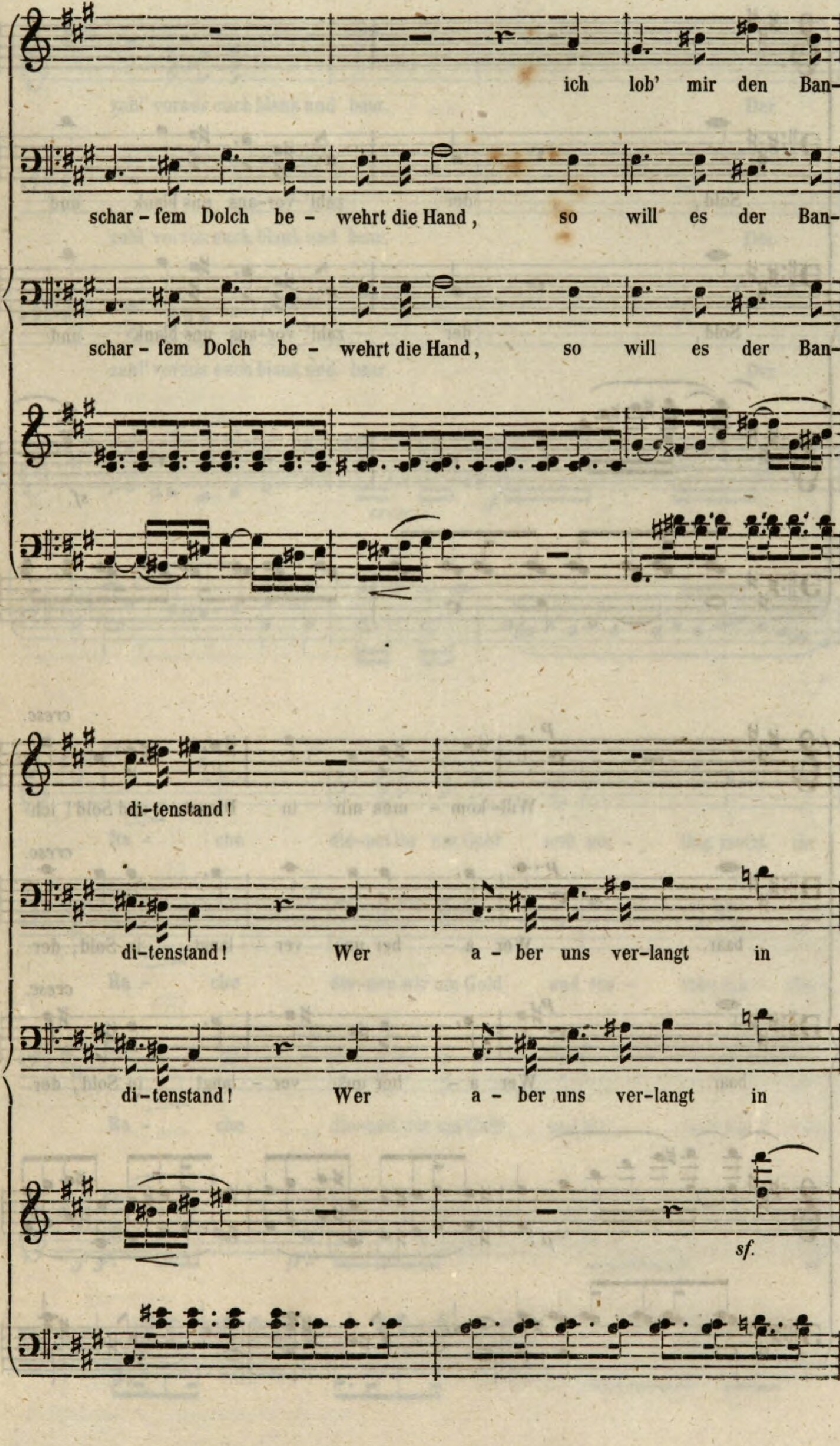
Aus einem Terzett in „Katharina Cornaro“ von Franz Lachner.

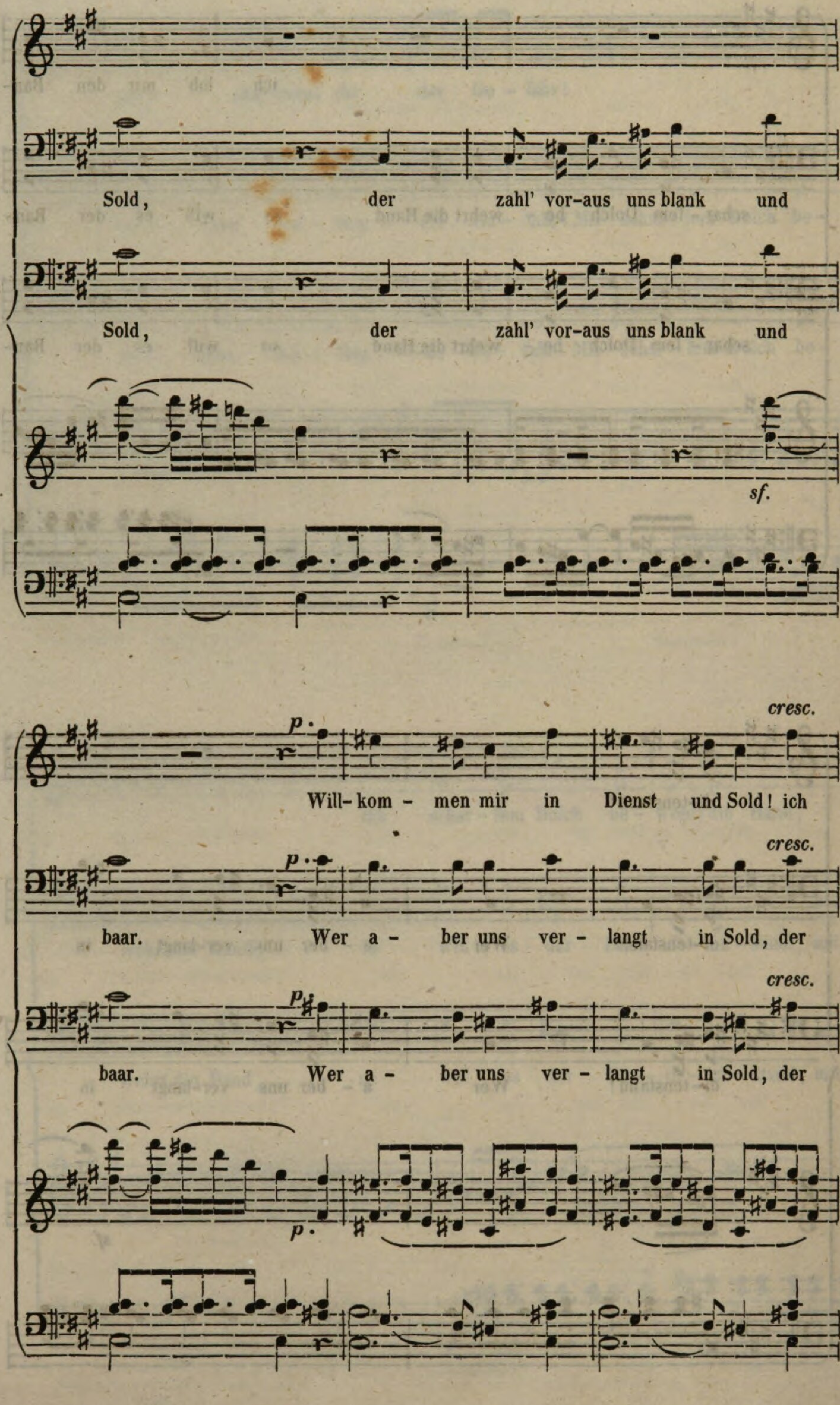


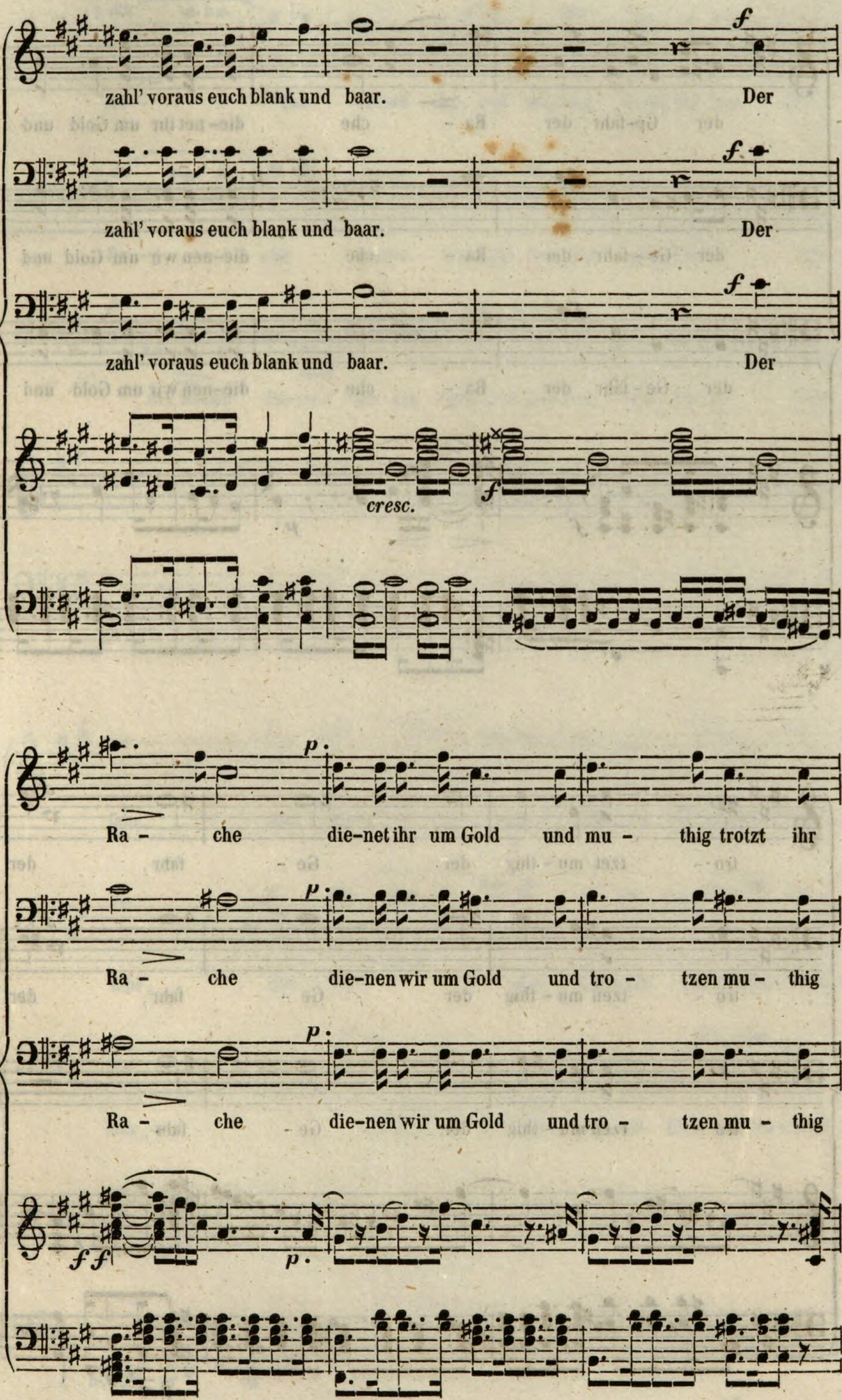
*) Der Violinschlüssel steht hier an der Stelle des Tenorschlüssels; es versteht sich also auch, dass die Stimmlage um eine Octave tiefer ist, als sie hier im Violinschlüssel geschrieben steht.

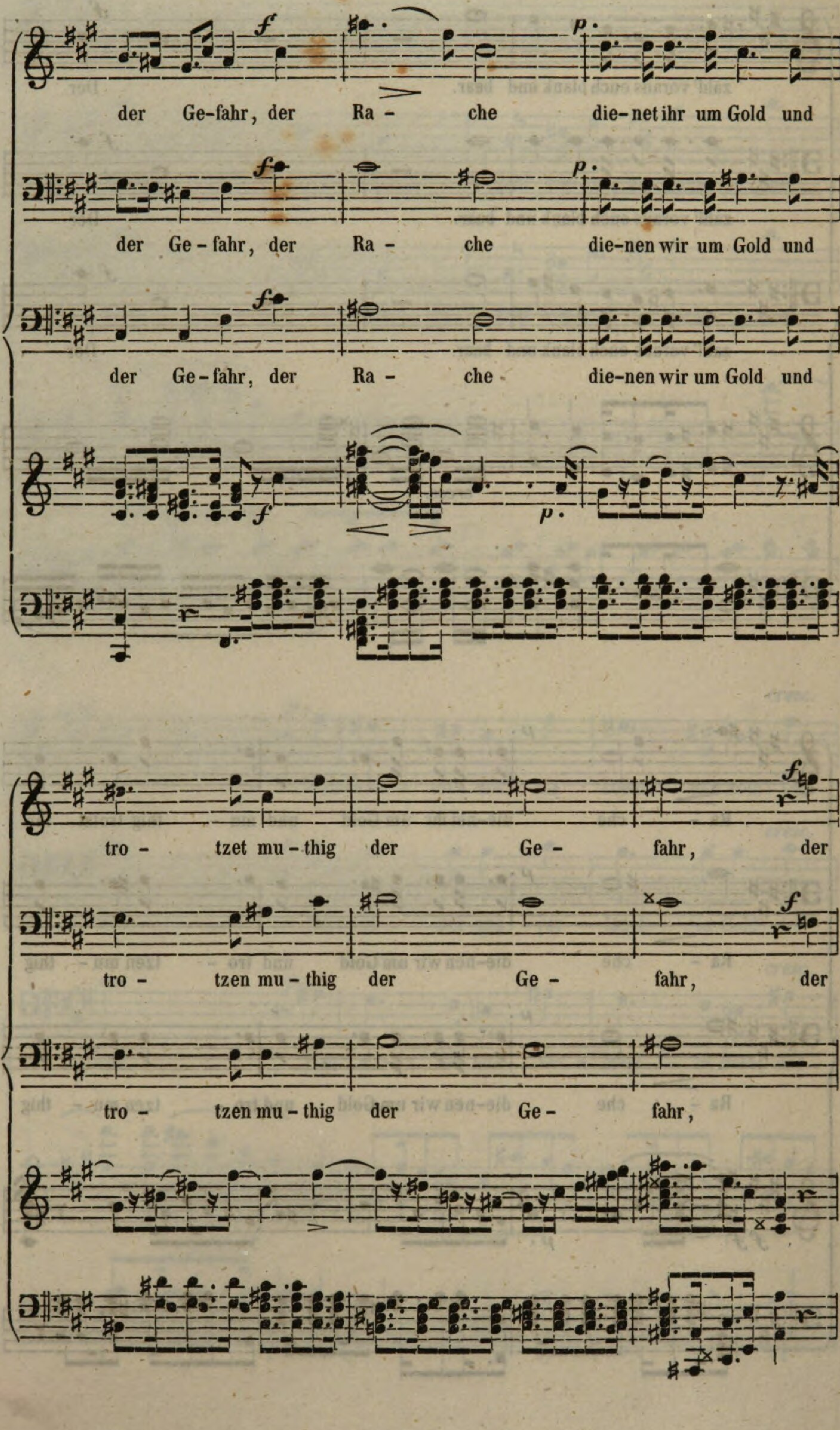

p.
Ra - che die-net ihr um Gold, und mu - thig trotzt ihr
p.
Ra - che die-nen wir um Gold, und tro - tzen mu - thig
p.
Ra - che die-nen wir um Gold, und tro - tzen mu - thig
p.
f
p.
der Ge - fahr, der Ra - che die-net ihr um Gold, und
f. p.
der Ge - fahr, der Ra - che die-nen wir um Gold, und
f. p.
der Ge - fahr, der Ra - che die-nen wir um Gold, und
f
p.

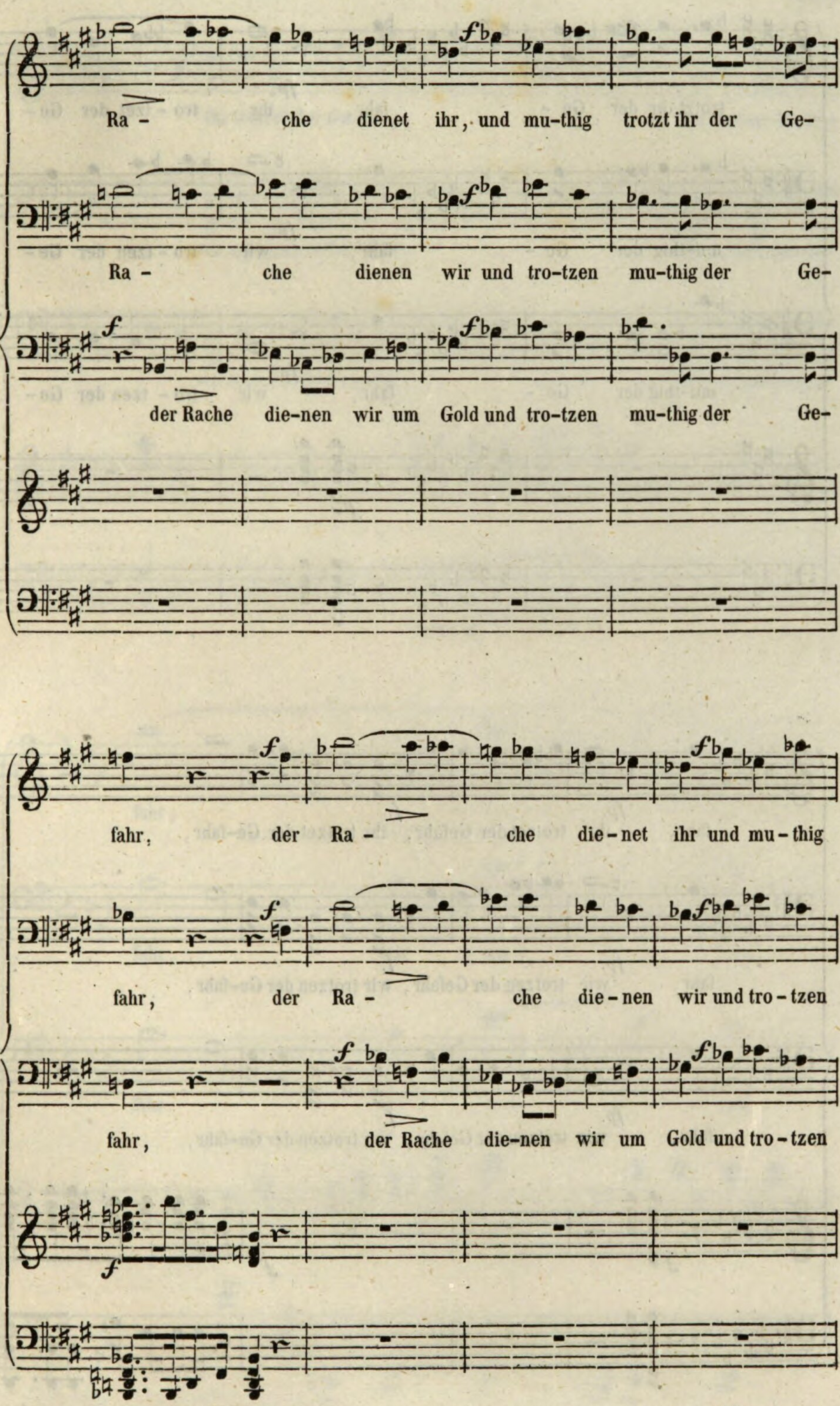

mu - thig trotzt ihr der Ge - fahr!
tro - tzen mu - thig der Ge - fahr! Mit schar - fem Dolch be -
tro - tzen mu - thig der Ge - fahr! Mit schar - fem Dolch be -
Mit schar - fem Dolch be - wehrt die Hand,
wehrt die Hand, so will es der Ban - di - ten - stand, mit
wehrt die Hand, so will es der Ban - di - ten - stand, mit

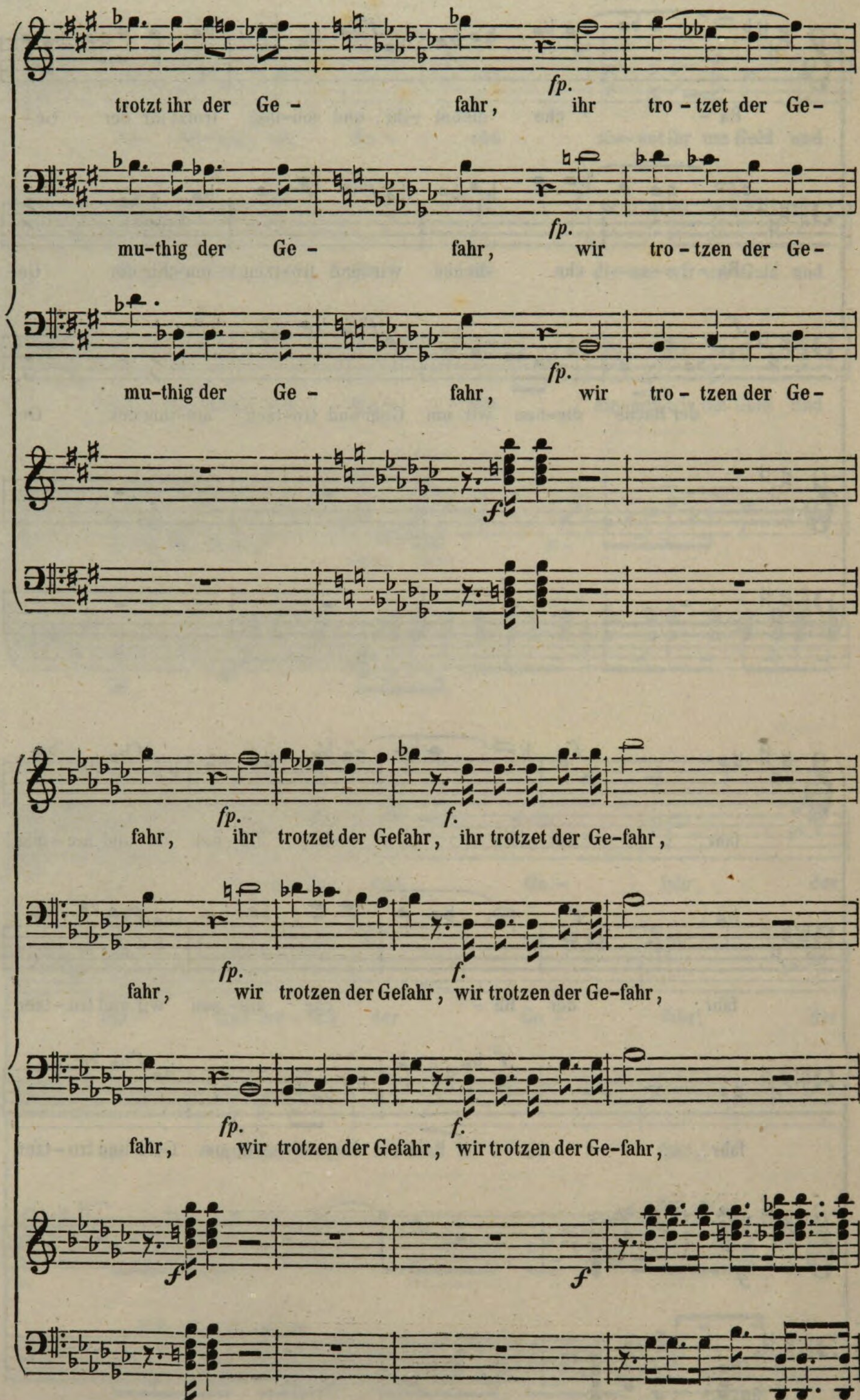

ich lob' mir den Ban-
schar-fem Dolch be-wehrt die Hand, so will es der Ban-
schar-fem Dolch be-wehrt die Hand, so will es der Ban-
di-tenstand!
di-tenstand! Wer a-ber uns ver-langt in
di-tenstand! Wer a-ber uns ver-langt in
sf.

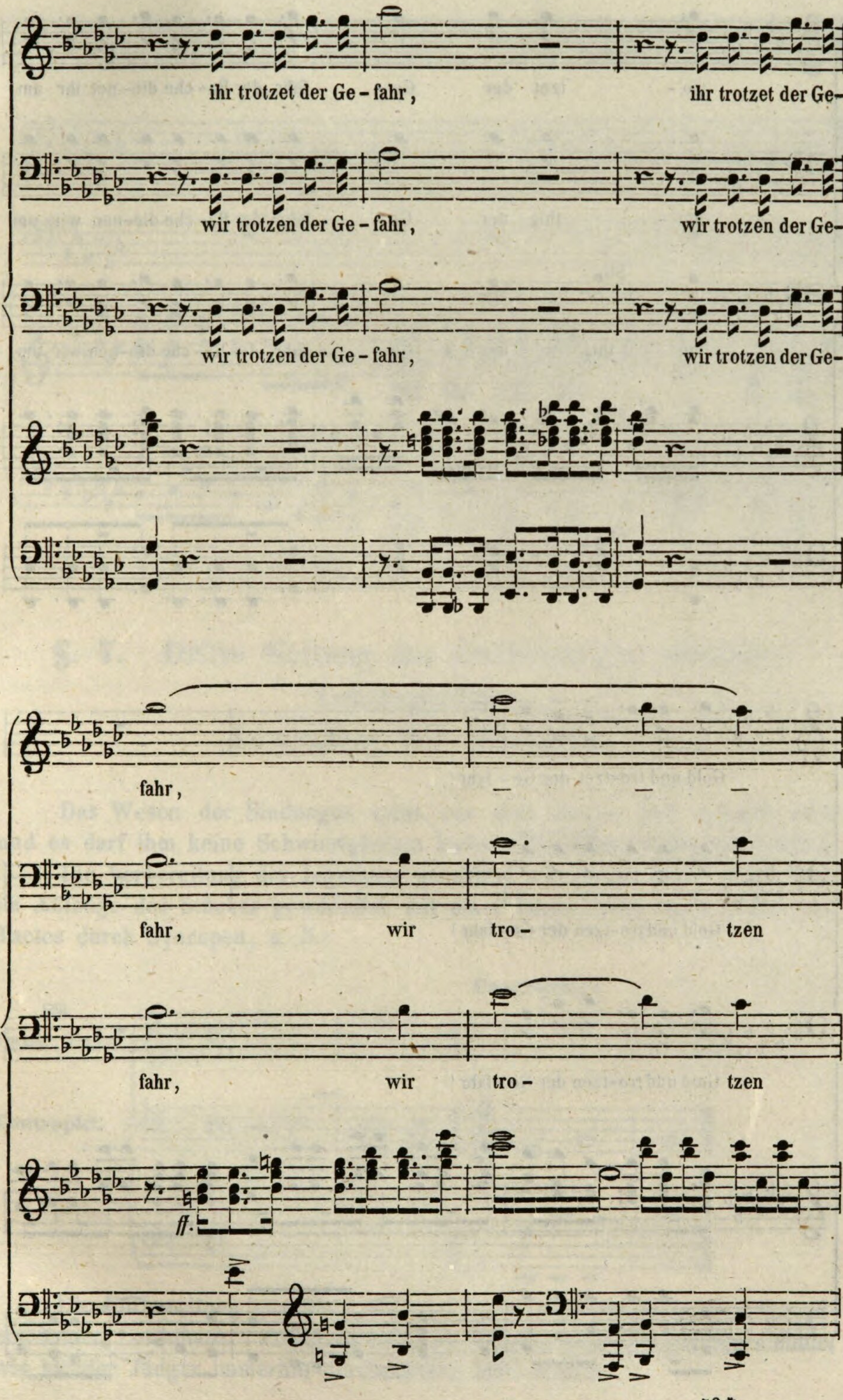

Sold, der zahl' vor-aus uns blank und
Sold, der zahl' vor-aus uns blank und
sf.
cresc.
p.
Will-kom - men mir in Dienst und Sold! ich
cresc.
p.
baar. Wer a - ber uns ver - langt in Sold, der
cresc.
p.
baar. Wer a - ber uns ver - langt in Sold, der
p.

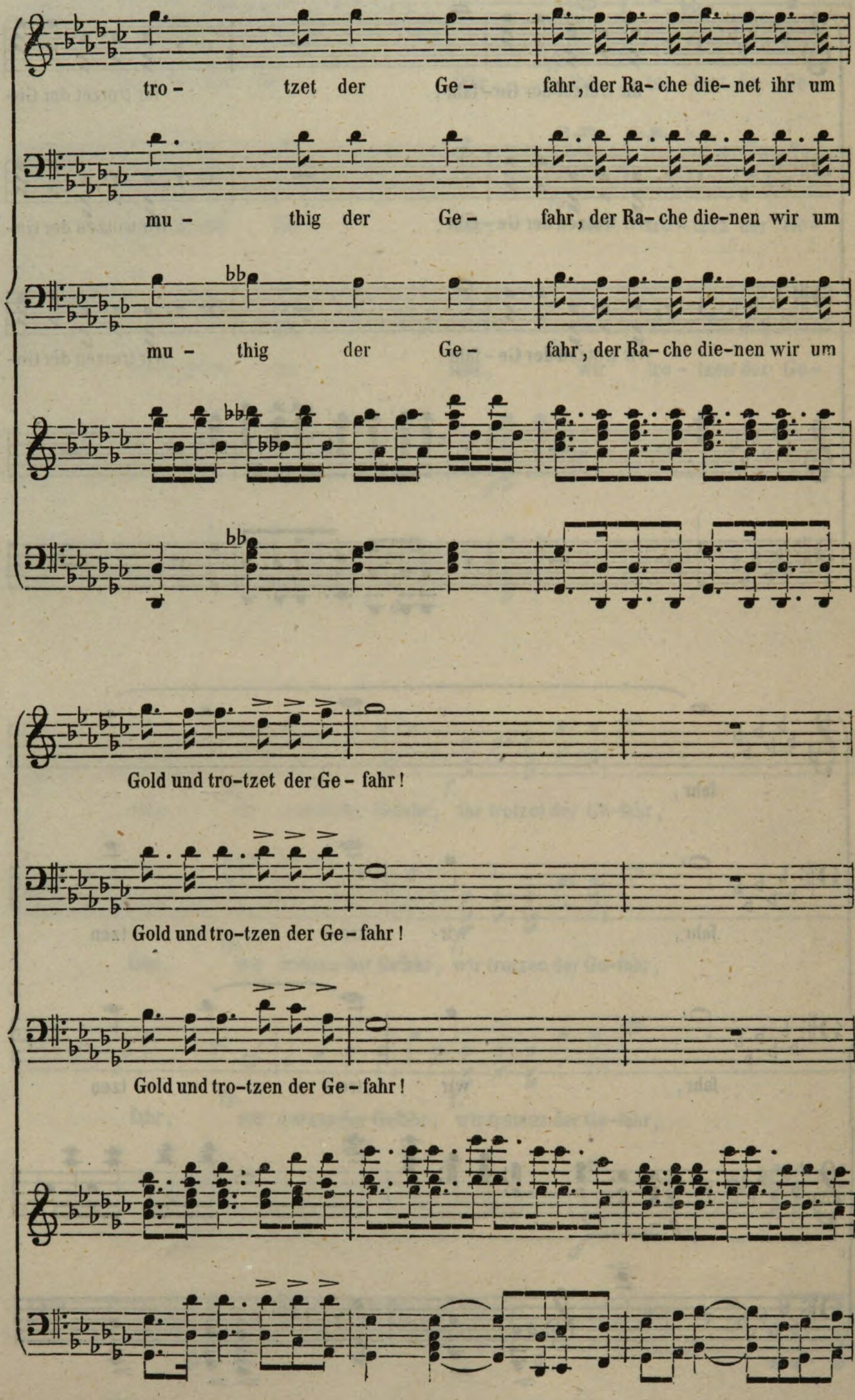

zahl' voraus euch blank und baar. Der
zahl' voraus euch blank und baar. Der
zahl' voraus euch blank und baar. Der
cresc.
Ra - che die-net ihr um Gold und mu - thig trotzt ihr
Ra - che die-nen wir um Gold und tro - tzen mu - thig
Ra - che die-nen wir um Gold und tro - tzen mu - thig


der Ge-fahr, der Ra - che die-net ihr um Gold und
der Ge - fahr, der Ra - che die-nen wir um Gold und
der Ge - fahr, der Ra - che die-nen wir um Gold und
tro - tzet mu - thig der Ge - fahr, der
tro - tzen mu - thig der Ge - fahr, der
tro - tzen mu - thig der Ge - fahr,


Ra - che dienet ihr, und mu-thig trotzt ihr der Ge-
Ra - che dienen wir und tro-tzen mu-thig der Ge-
der Rache die-nen wir um Gold und tro-tzen mu-thig der Ge-
fahr, der Ra - che die-net ihr und mu-thig
fahr, der Ra - che die-nen wir und tro-tzen
fahr, der Rache die-nen wir um Gold und tro-tzen


fp.
trotzt ihr der Ge - fahr, ihr tro - tzet der Ge -
fp.
mu-thig der Ge - fahr, wir tro - tzen der Ge -
fp.
mu-thig der Ge - fahr, wir tro - tzen der Ge -
f
fp. f.
fahr, ihr trotzet der Gefahr, ihr trotzet der Ge-fahr,
fp. f.
fahr, wir trotzen der Gefahr, wir trotzen der Ge-fahr,
fp. f.
fahr, wir trotzen der Gefahr, wir trotzen der Ge-fahr,
f
f


ihr trotzet der Ge - fahr,
ihr trotzet der Ge-
wir trotzen der Ge - fahr,
wir trotzen der Ge-
wir trotzen der Ge - fahr,
wir trotzen der Ge-
fahr,
fahr,
wir
tro-
tzen
fahr,
wir
tro -
tzen
ff.


tro - tzet der Ge - fahr, der Ra- che die- net ihr um
mu - thig der Ge - fahr, der Ra- che die-nen wir um
mu - thig der Ge - fahr, der Ra- che die-nen wir um
Gold und tro-tzet der Ge - fahr!
Gold und tro-tzen der Ge - fahr!
Gold und tro-tzen der Ge - fahr!



§. 7. Dritte Gattung des dreistimmigen einfachen Contrapunktes.
Anwendung der Bindungen.

Das Wesen der Bindungen muss von dem Jünger nun erkannt sein, und es darf ihm keine Schwierigkeiten bieten, dieselben richtig anzuwenden.

Die Vorbereitung der Ligaturen geschieht am Besten beim Aufstreiche, im Anfange des Stückes gewöhnlich mit einer Pause, oder auch in Mitte des Tactes durch Syncopen, z. B.:

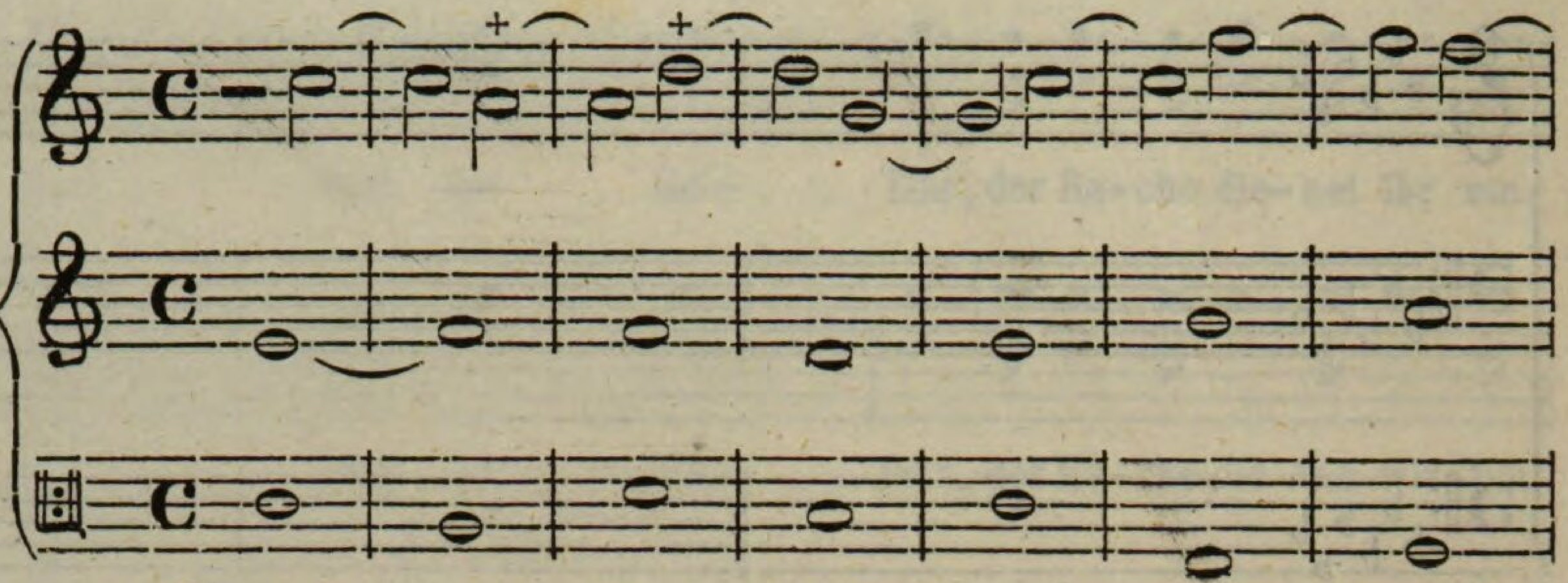
88.
Cant. firm.
Contrapkt.



Die Vorbereitung geschieht also mit einer vollkommenen oder unvollkommenen Consonanz. Folgende Beispiele mögen als Muster strenger Schule, wie sie der Jünger immerhin durchmachen soll, dienen.

89.
Contrapkt.

Cant. firm.





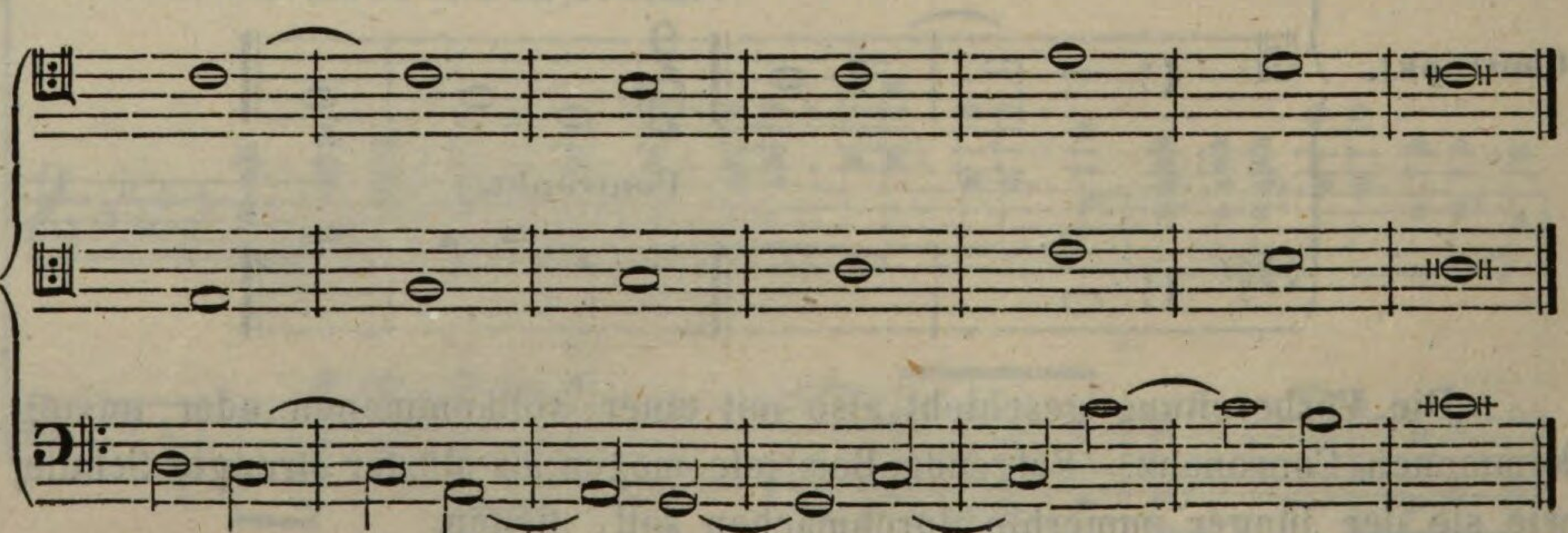
Die in der Oberstimme im zweiten und dritten Tacte sich dem Cantus firmus nachziehenden Octaven werden lieber vermieden.

90.

Cant. firm.

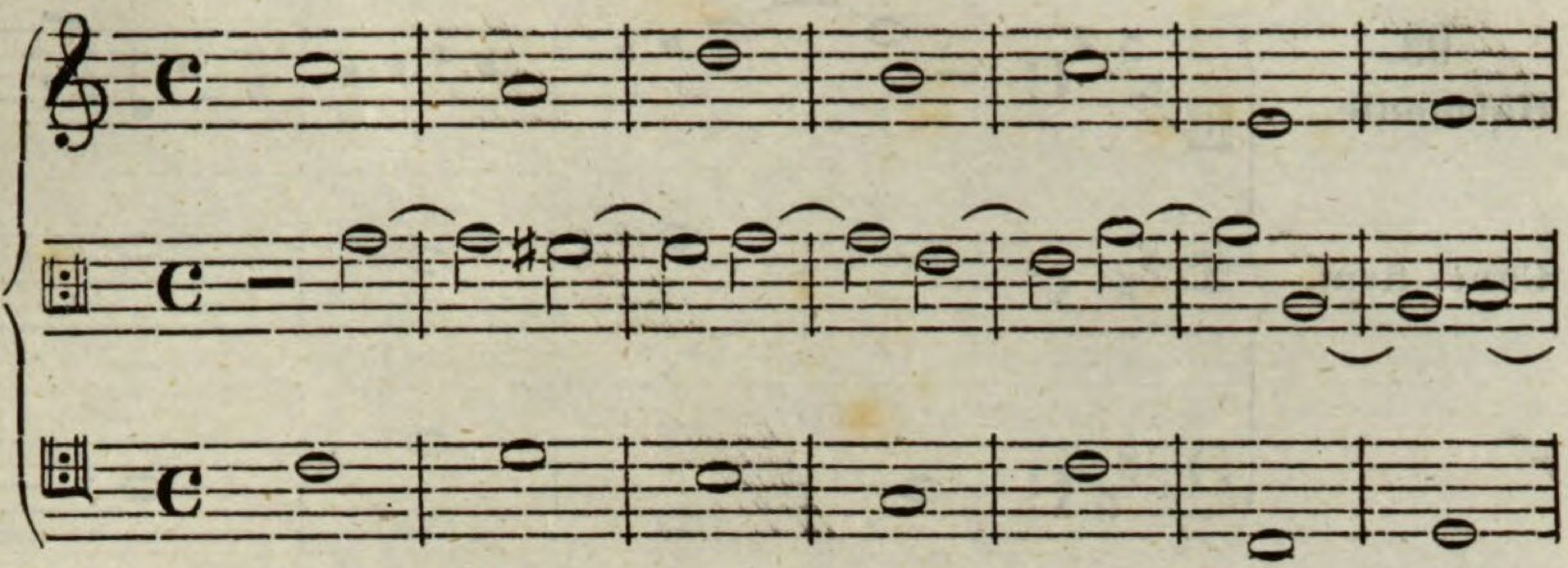
Contrapkt.

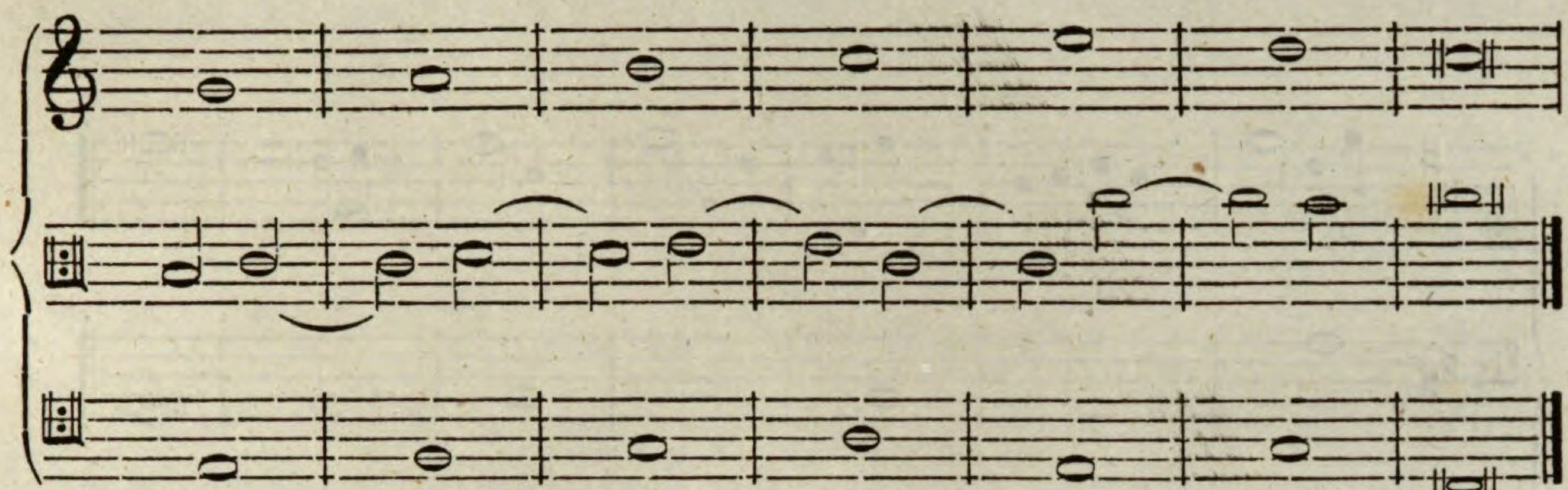




91.
Cant. firm.

Contrapkt.





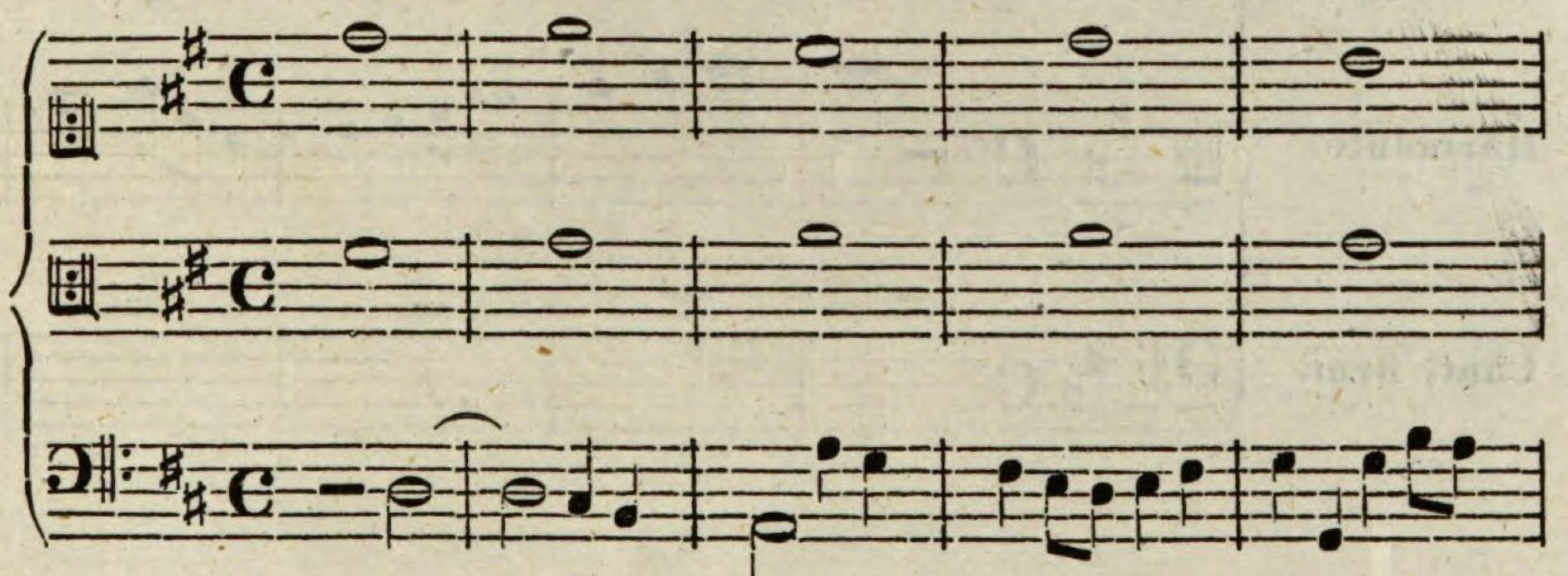
Vorstehende Beispiele sind, wie schon erwähnt, rein der strengen Schule gehörig, und daher in so ferne unpraktisch, als die Aufgabe des Contrapunktes in Tonstücken auf diese Schulweise nicht gelöst wird. Hingegen üben sie aber ungemein und erleichtern bei freierem Gebrauche die Begleitungsformen, und sind die kräftigste Vorschule zum doppelten Contrapunkt. Daher seien sie hiemit zu vielfältiger und ausgebreiteter Durcharbeitung empfohlen.

Die nun folgenden nähern sich mehr der praktischen Anwendung.

Beethoven.

92.
Cant. firm.

Harmonie.

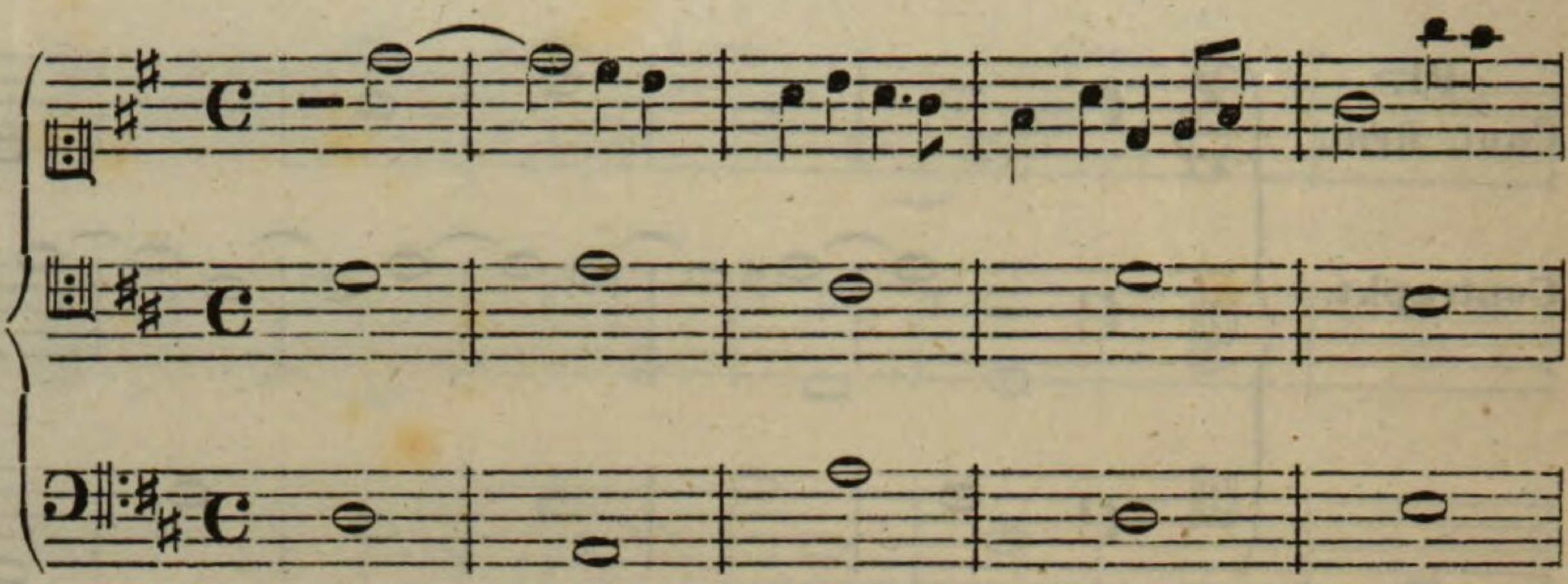


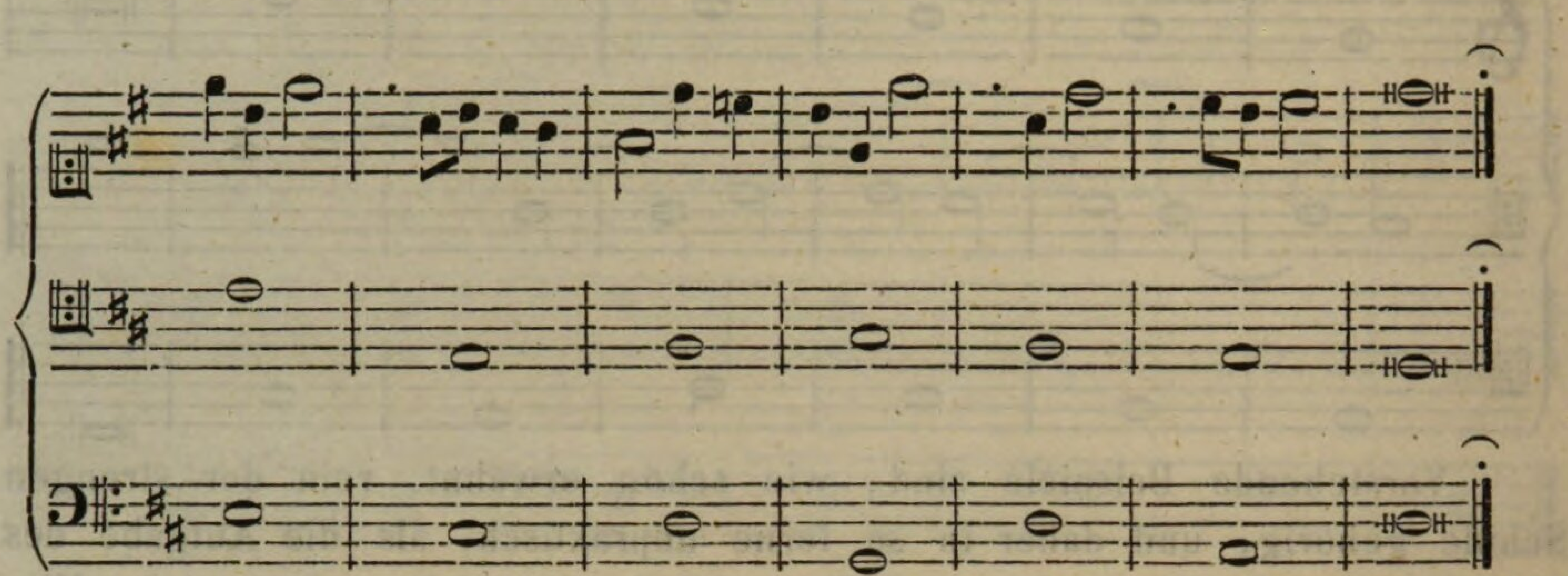


93.

Harmonie.

Cant. firm.



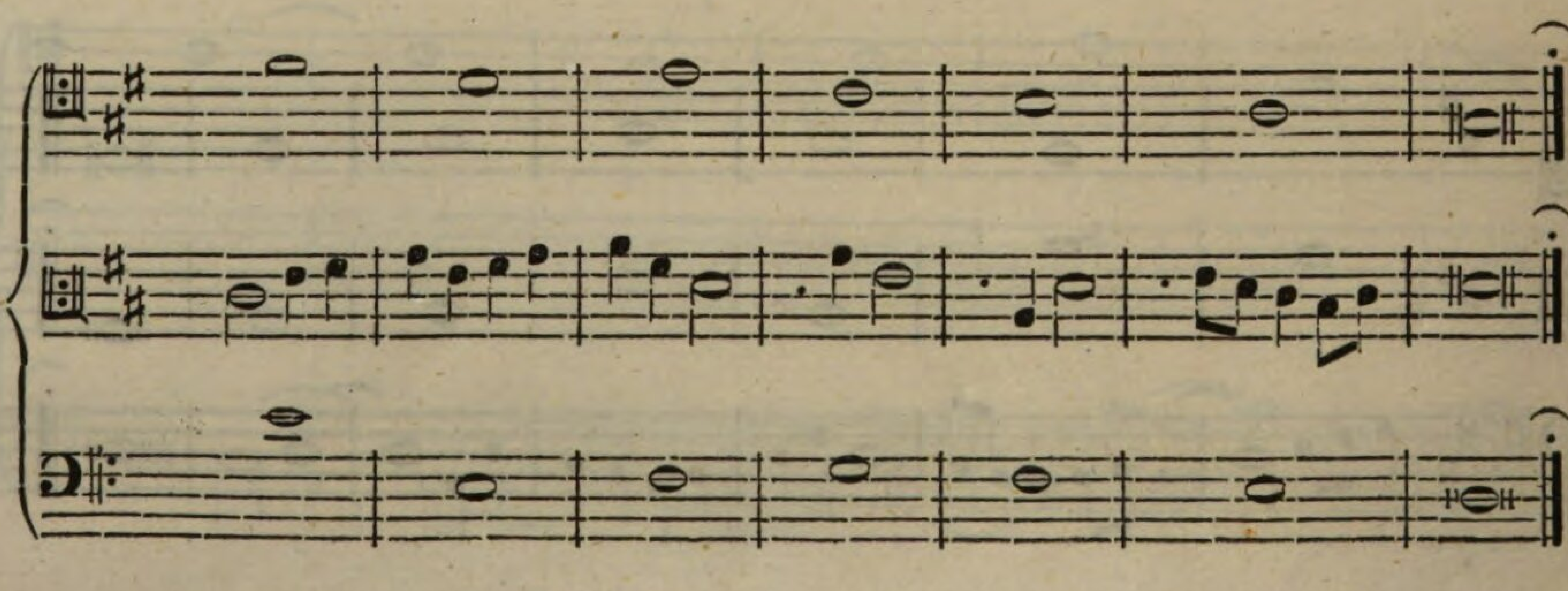


94.

Harmonie.

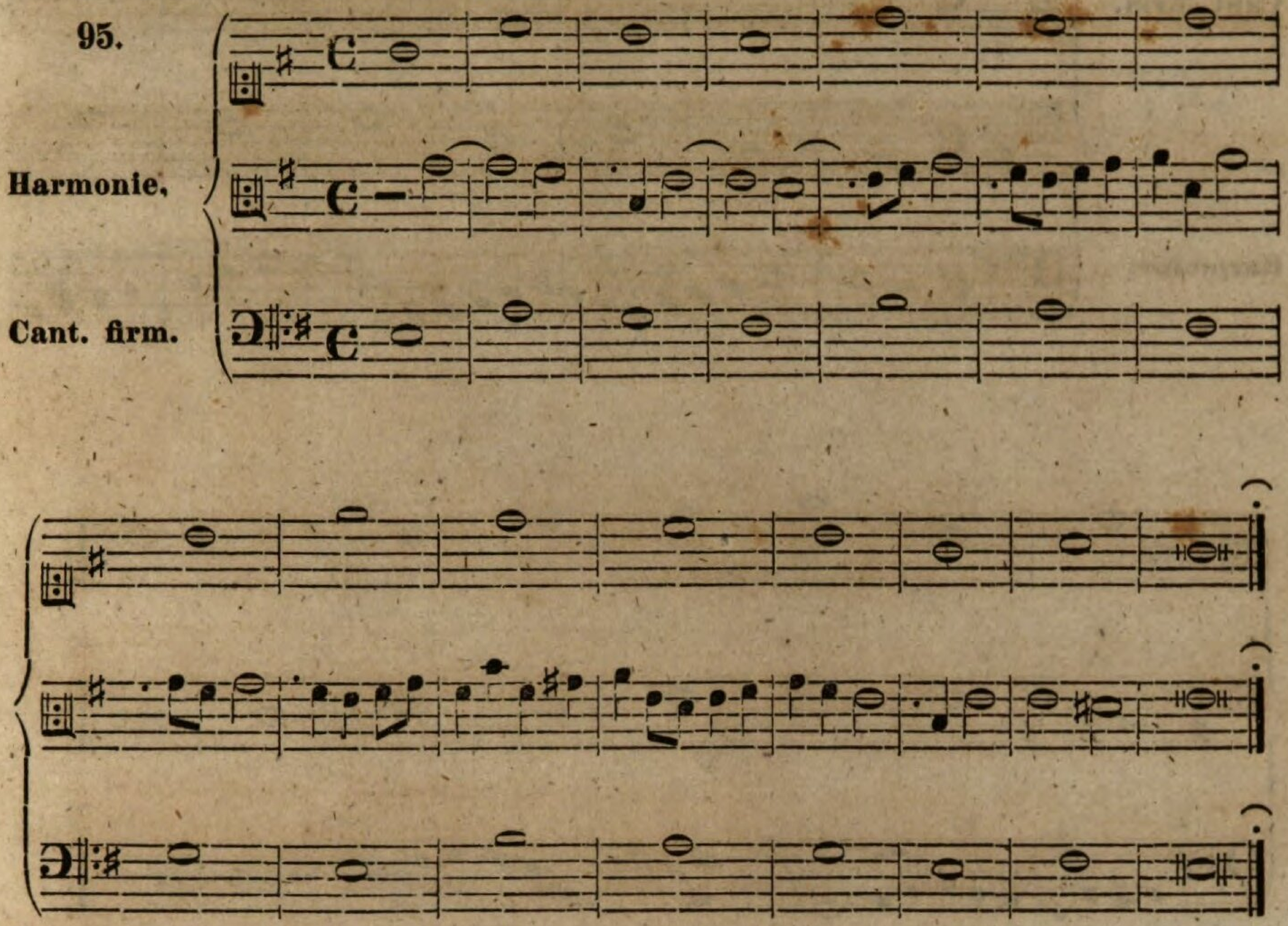
Cant. firm.



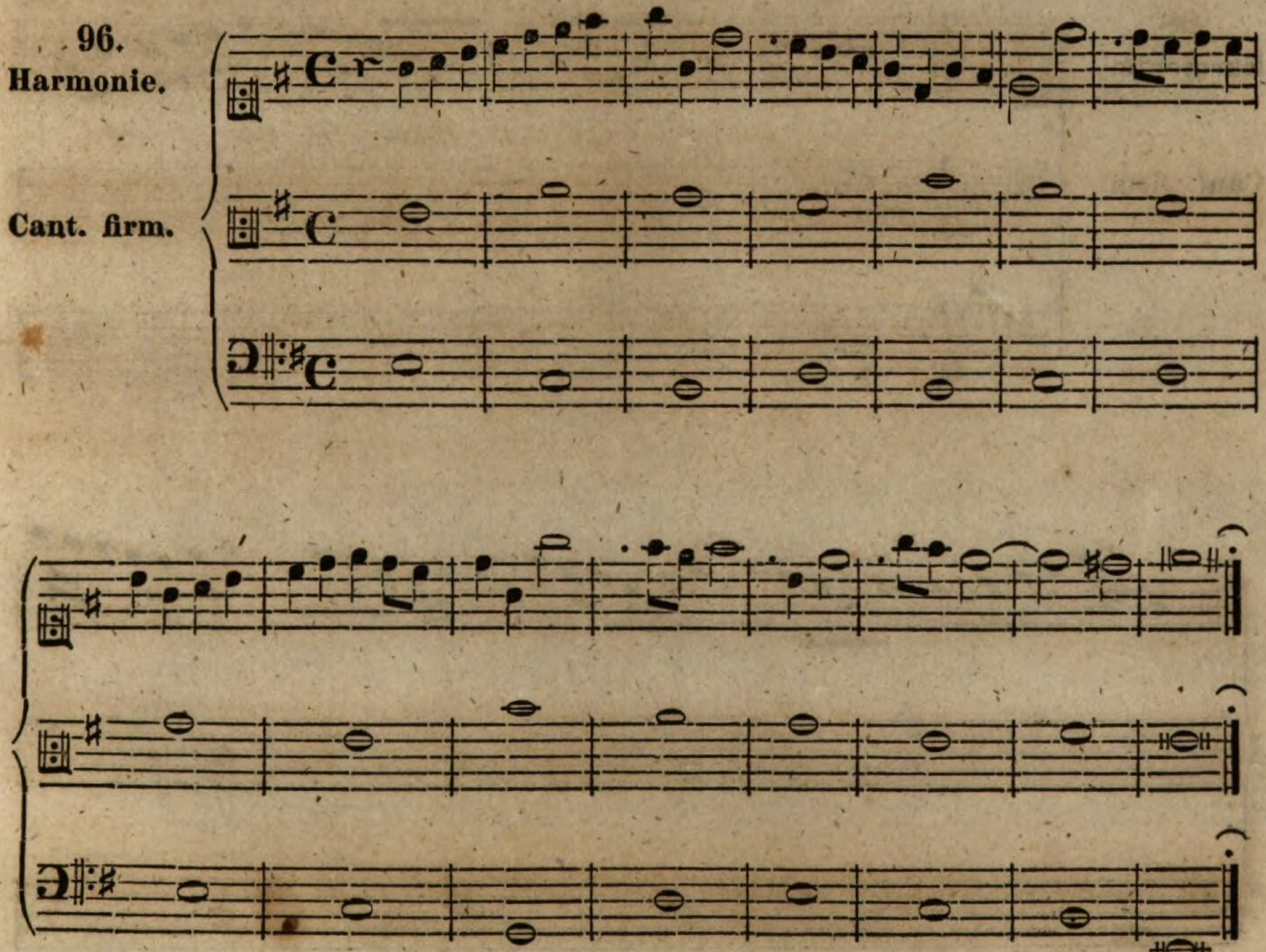


Albrechtsberger.

95.

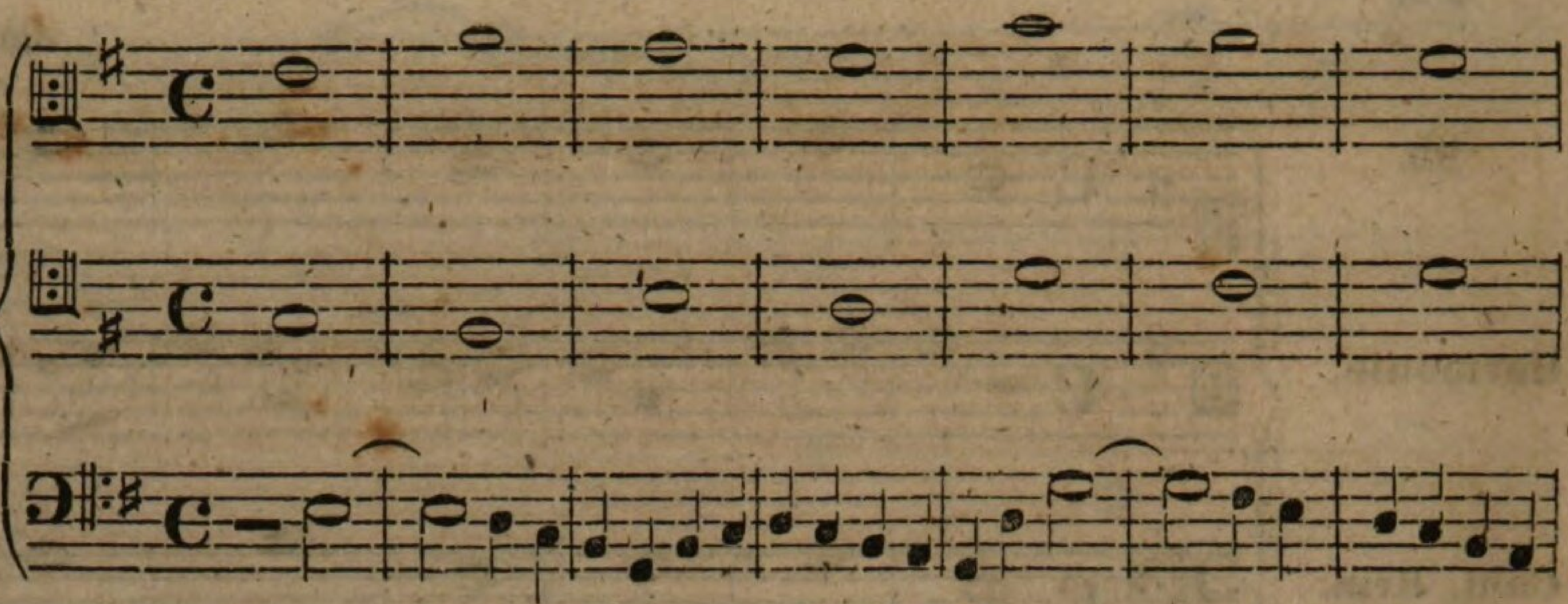


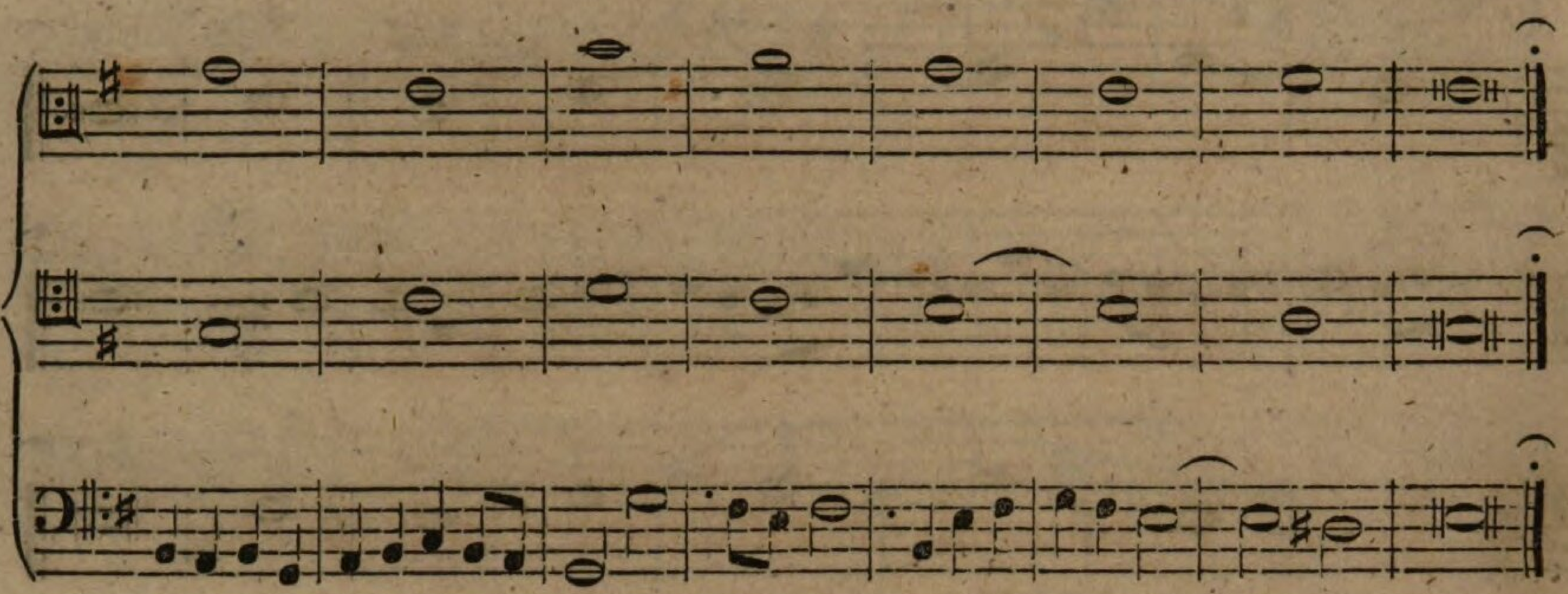
96.



97.
Cant. firm.

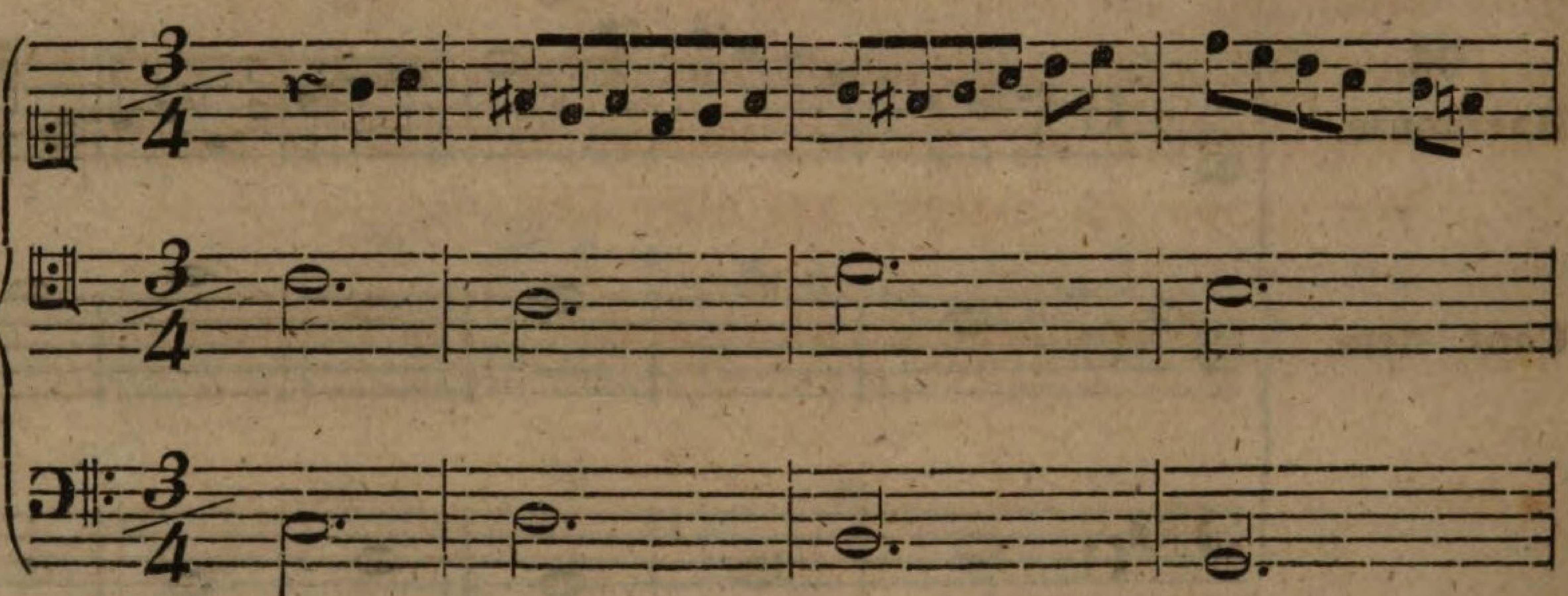
Harmonie.

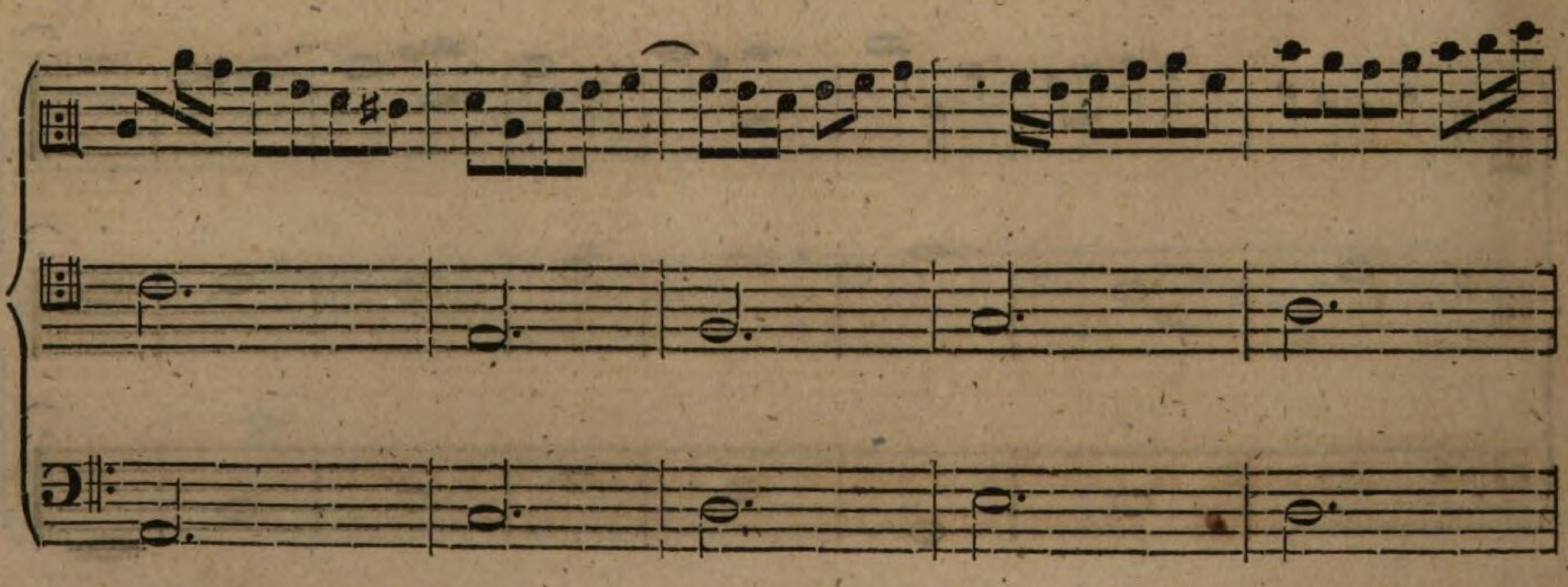


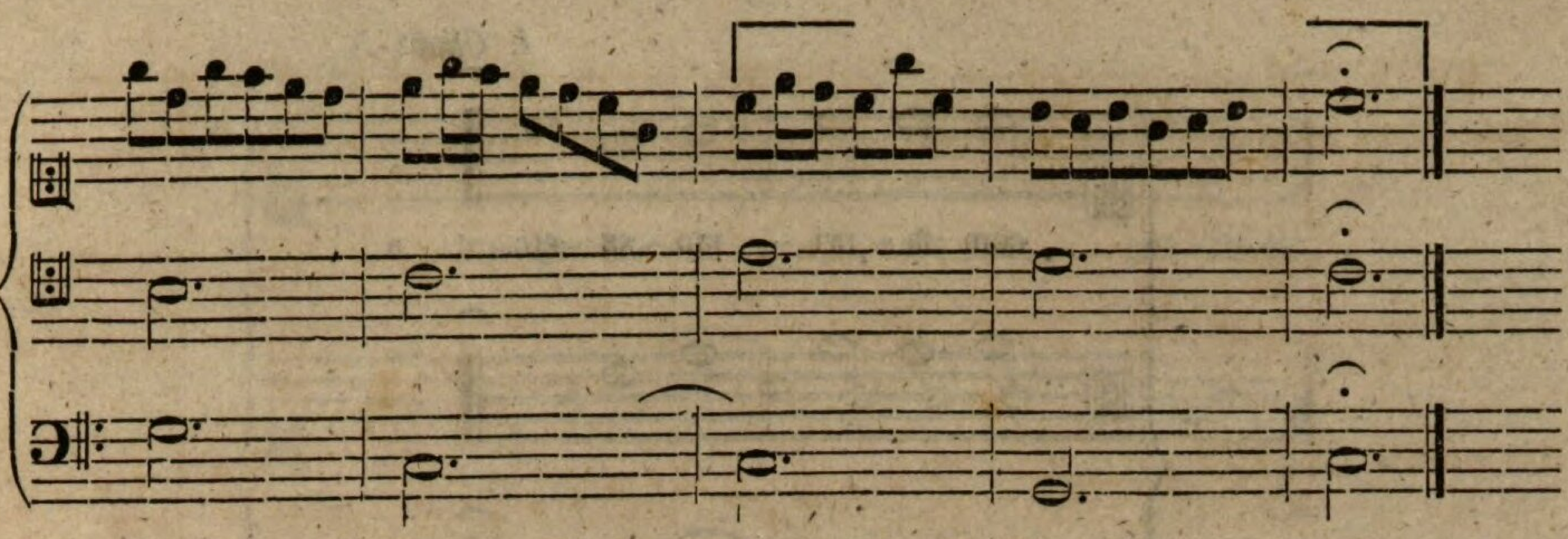


98.
Harmonie.

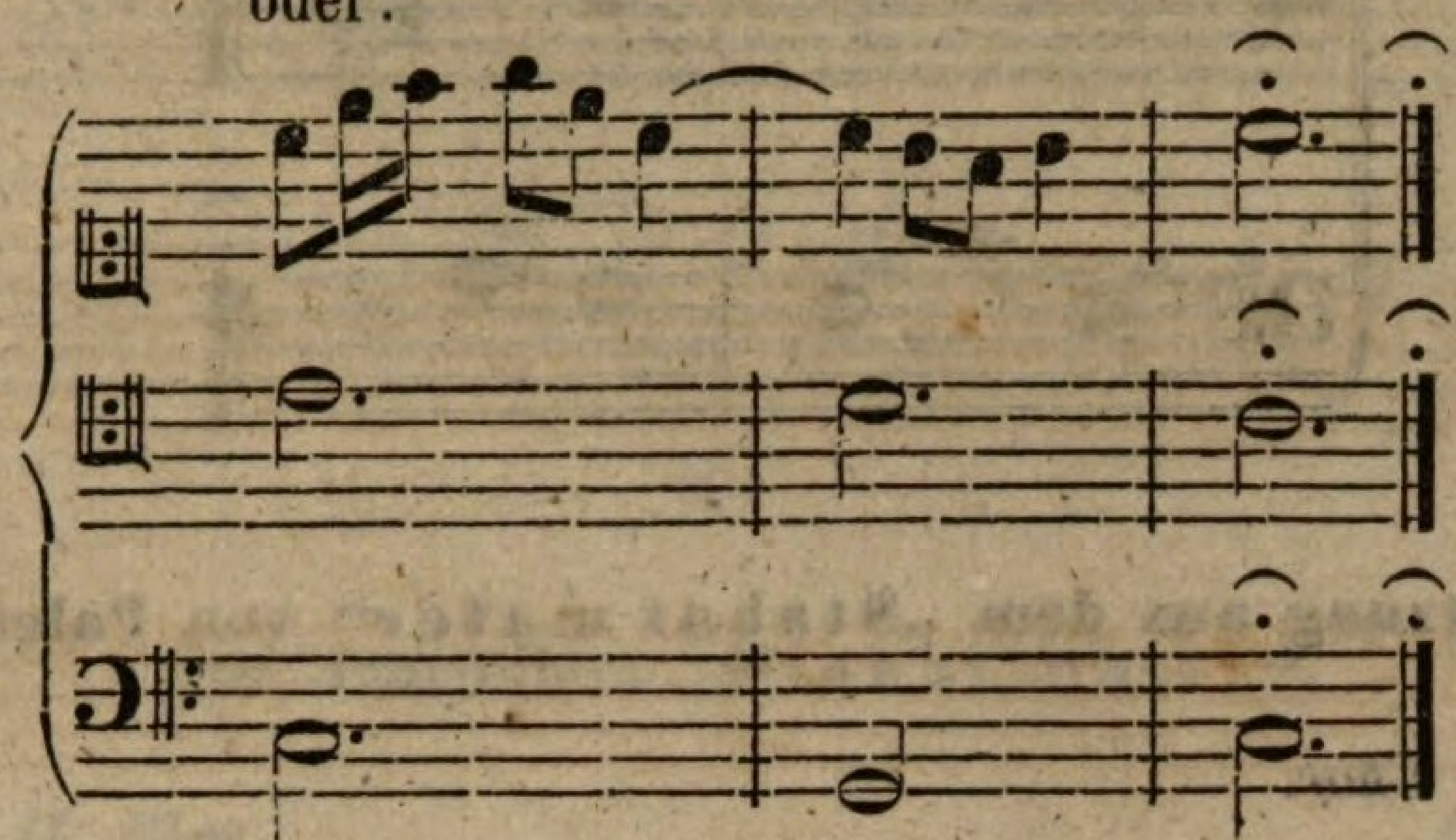
Cant. firm.







oder:



§. 8. Vierstimmiger einfacher Contrapunkt.
Erste Gattung.

In dieser Art der Harmonie finden wir Tonstücke der alten Schule, und dabei nur den Dur- und Moll-Dreiklang mit deren erster Versetzung, dem Sext-Accorde, angewandt, und zwar erstere je nach Bedürfniss auch mit doppelter Terz oder Quinte, letztere auch mit doppelter Terz oder Sexte.

Wir geben ein Beispiel aus alter Zeit.

Aus einem „Stabat mater" von Palestrina. *)

II. Chor.

99.

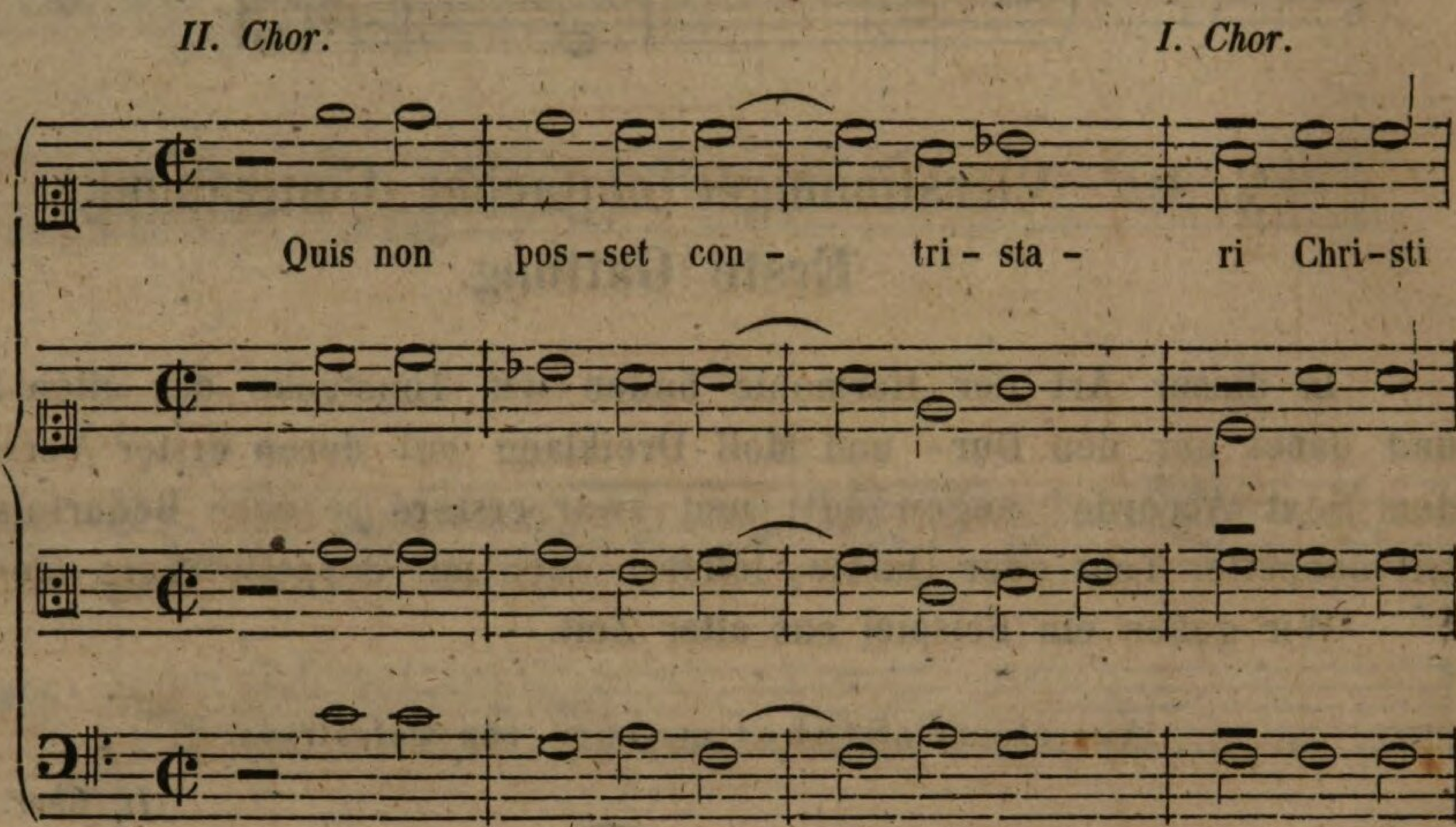


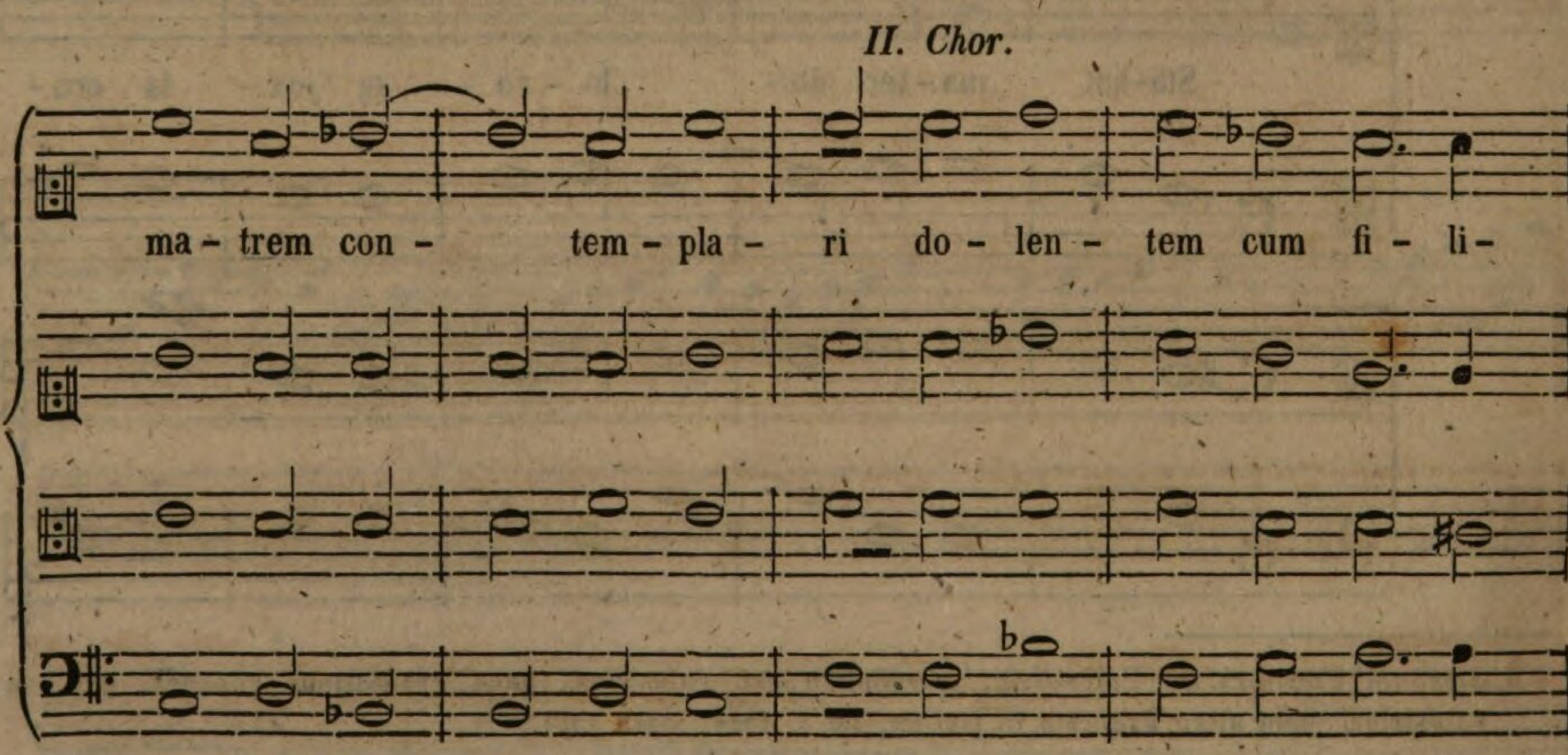
*) Giovanni Pierluigi da Palestrina, gewöhnlich nur Palestrina, auch Pränestinus genannt, geb. zu Palestrina, dem alten Präneste in Italien, im J. 1524, starb 1594.

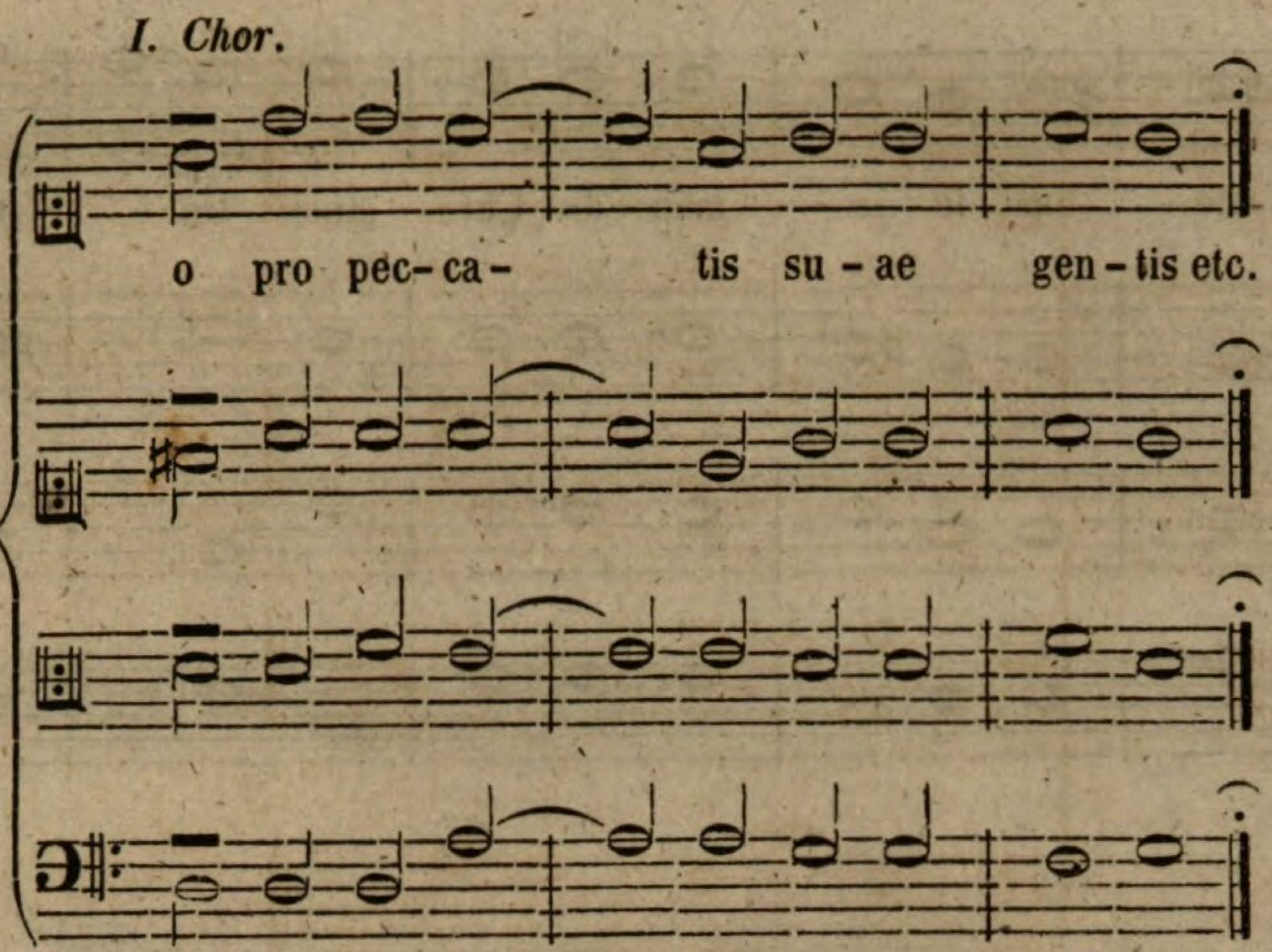


Fortsetzung aus dem „Stabat mater" von Palestrina.

100.

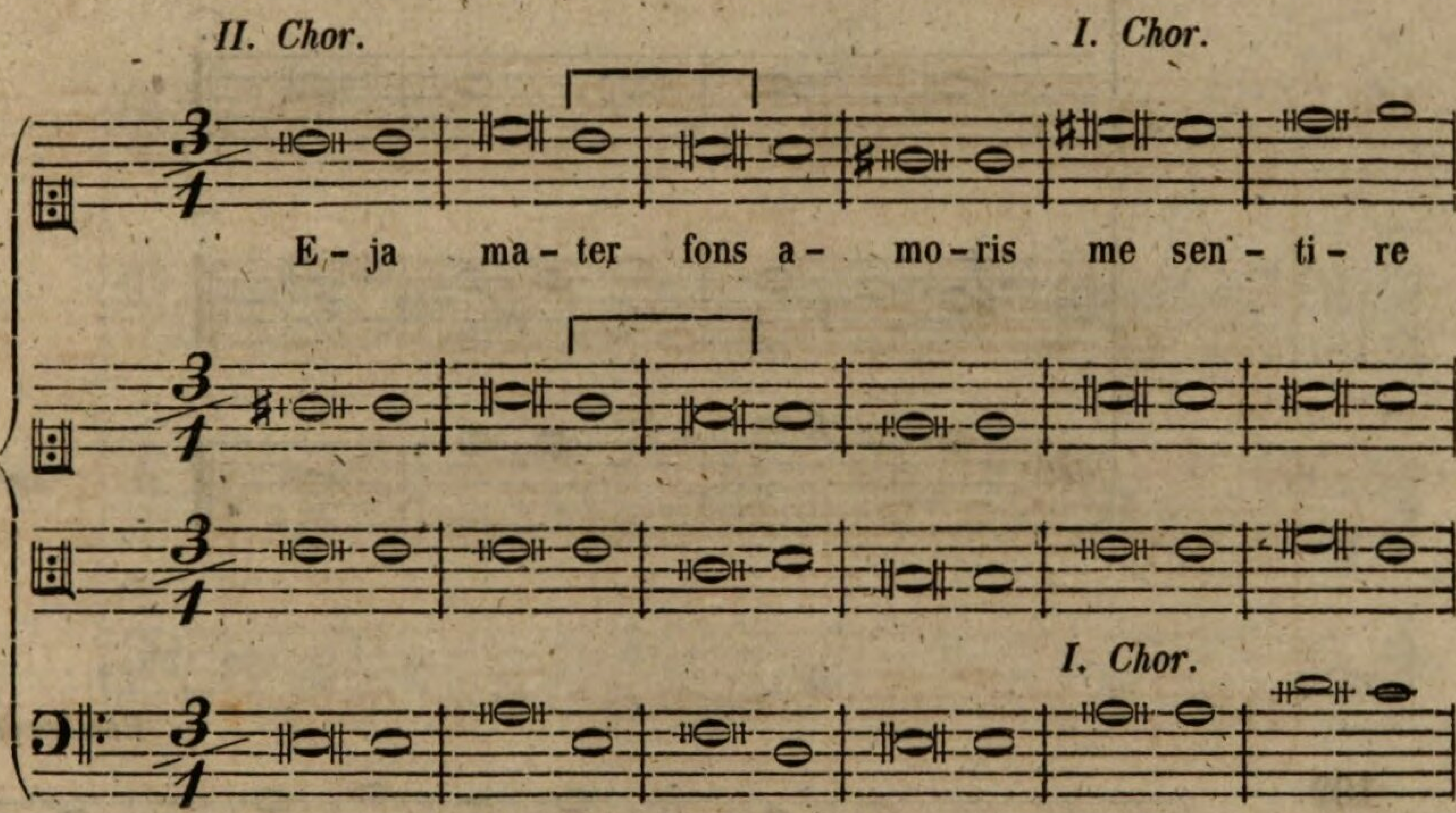


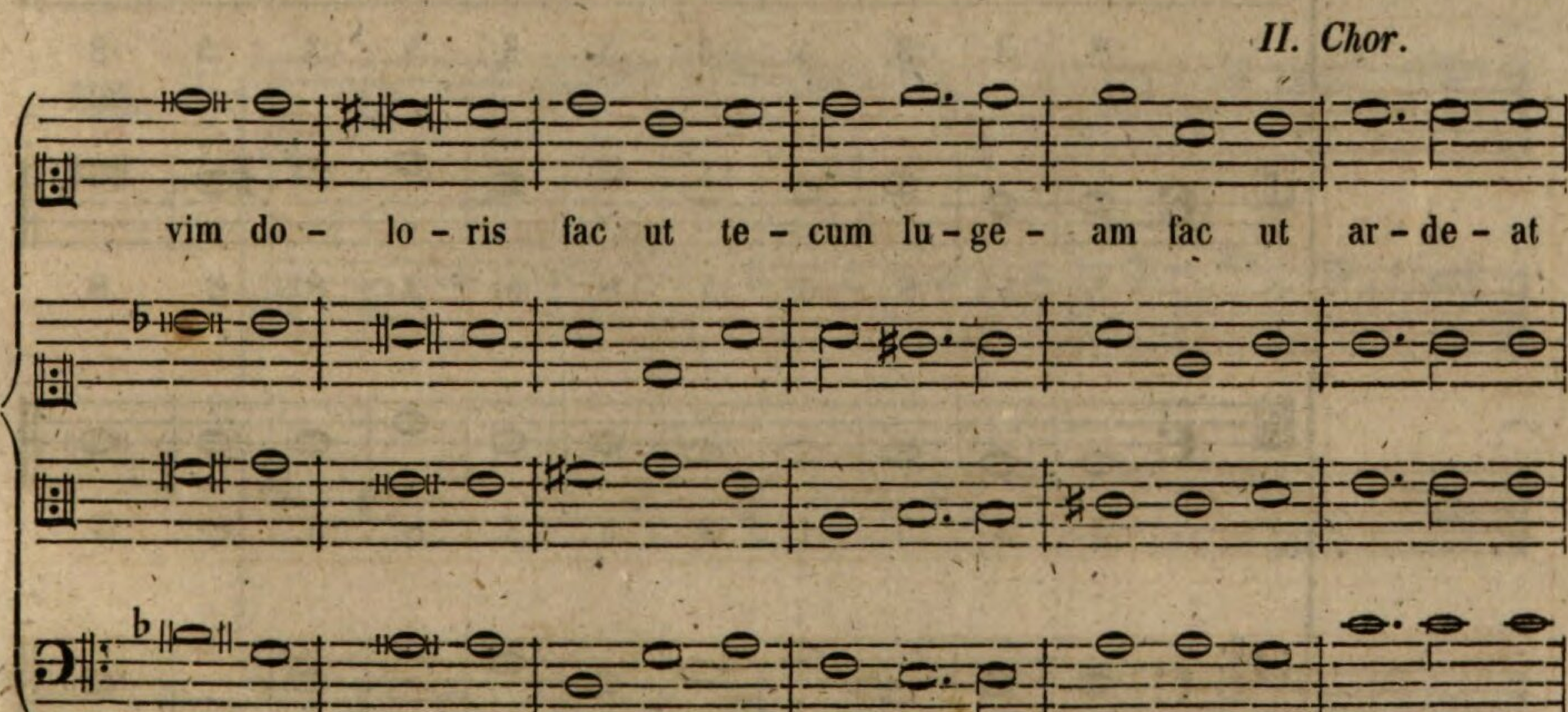


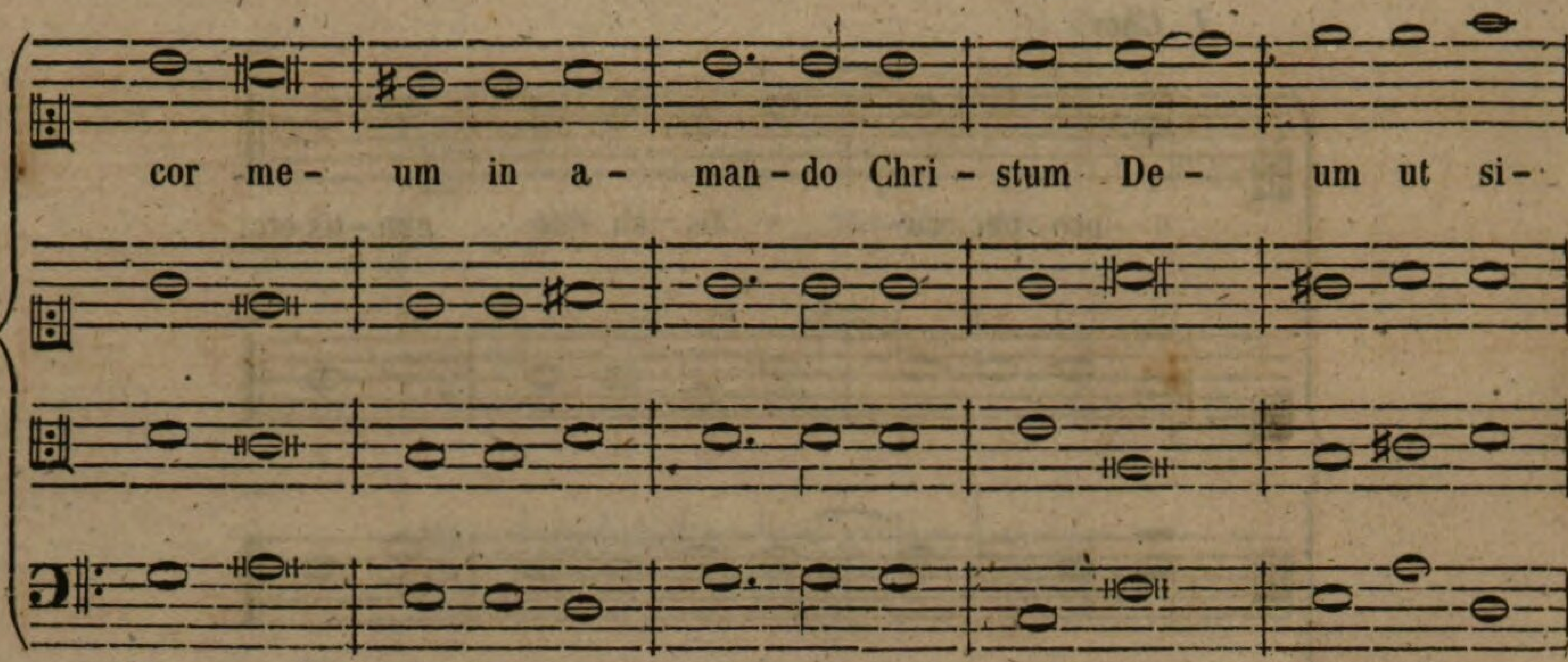


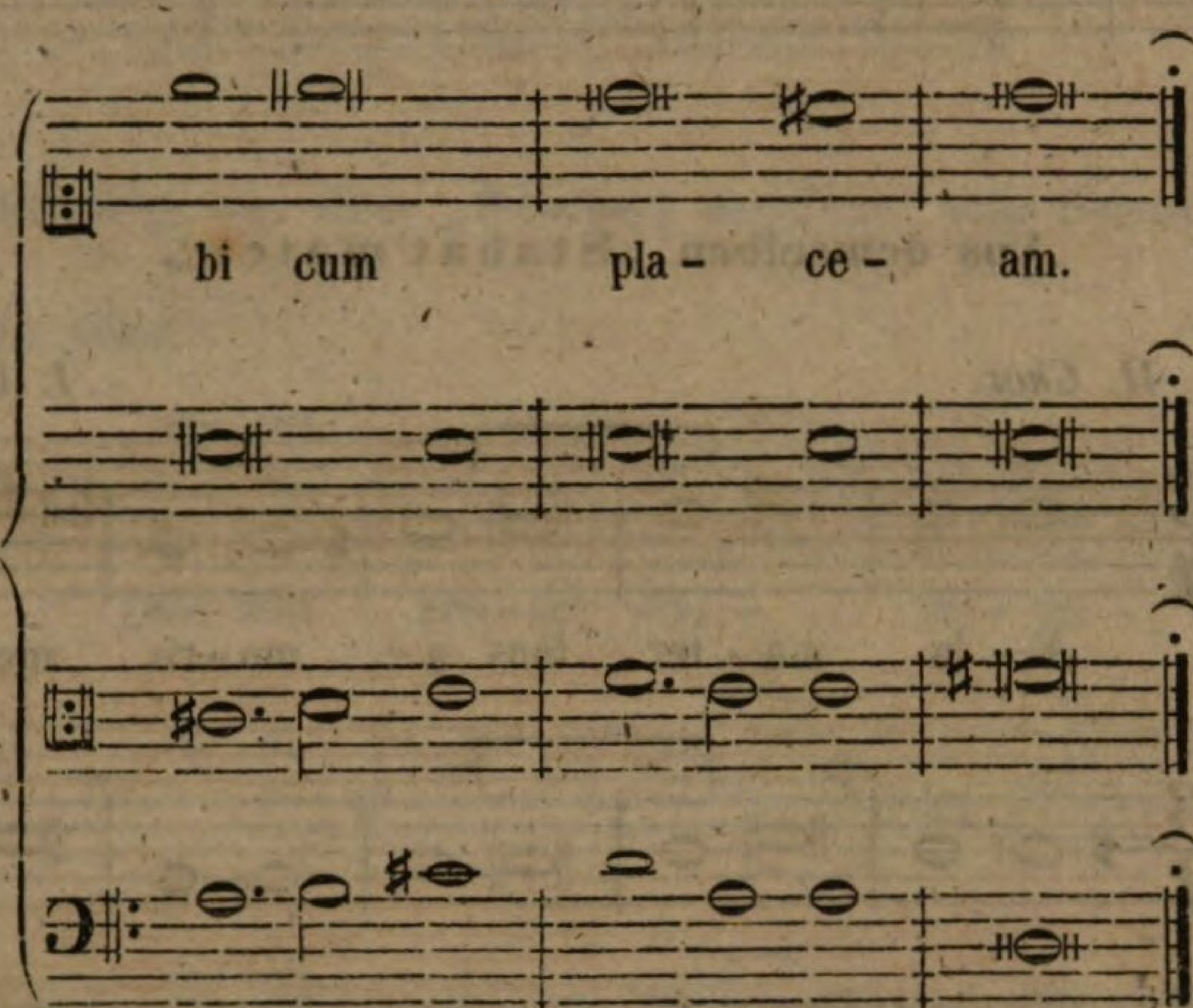
Aus demselben „Stabat mater“.

101.



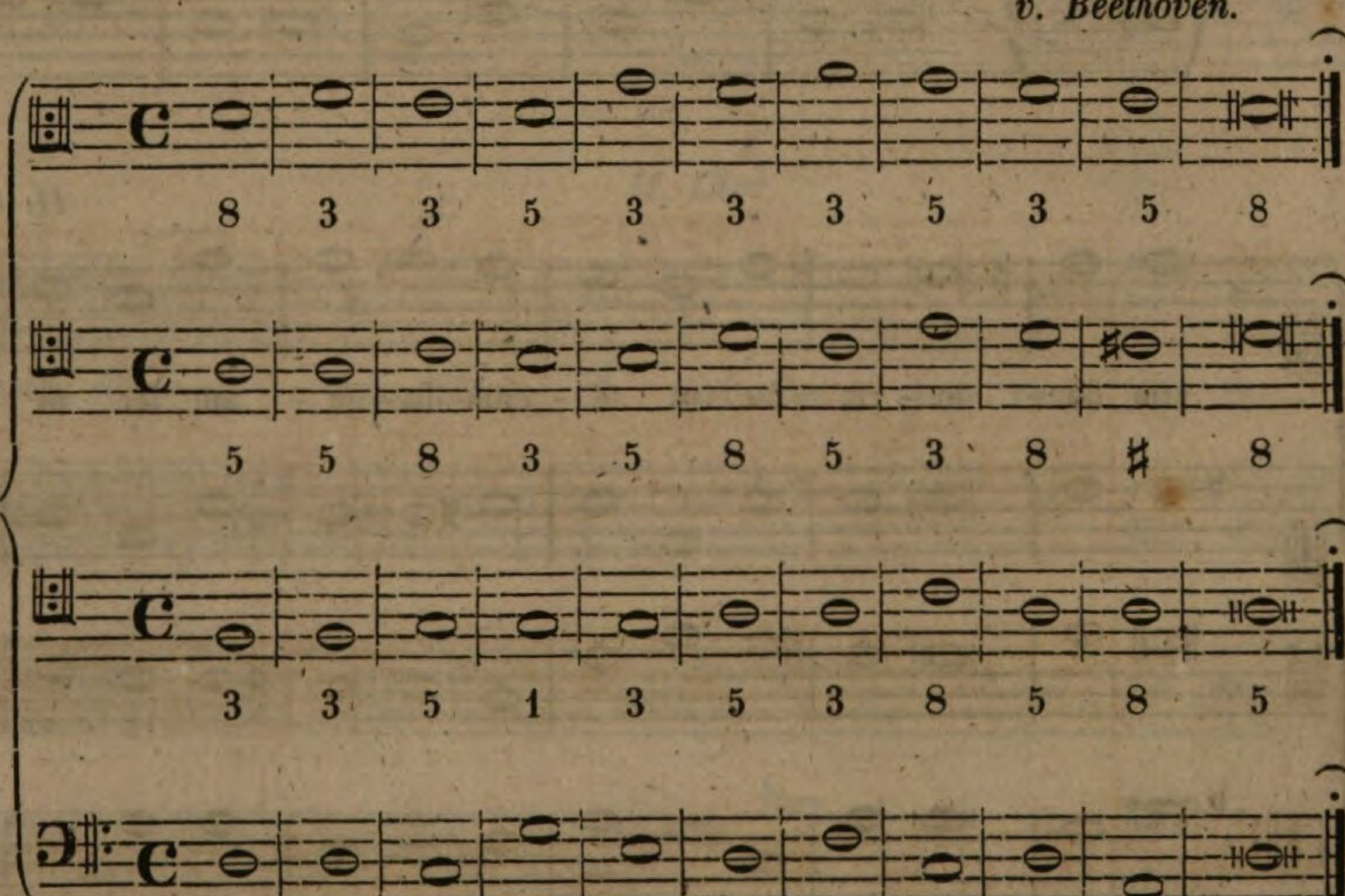






v. Beethoven.

102.
Cant. firm.



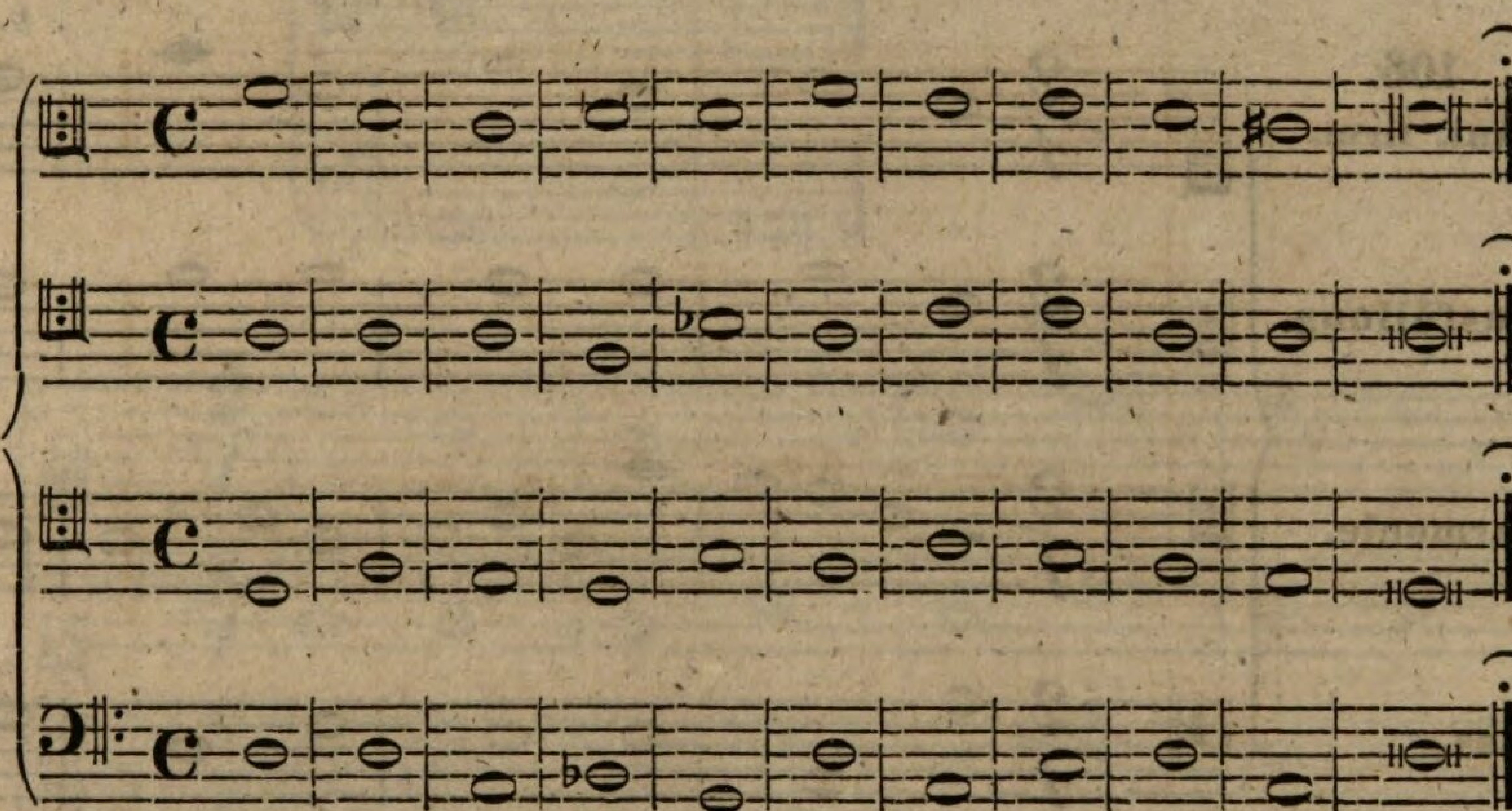
103.

Cant. firm.



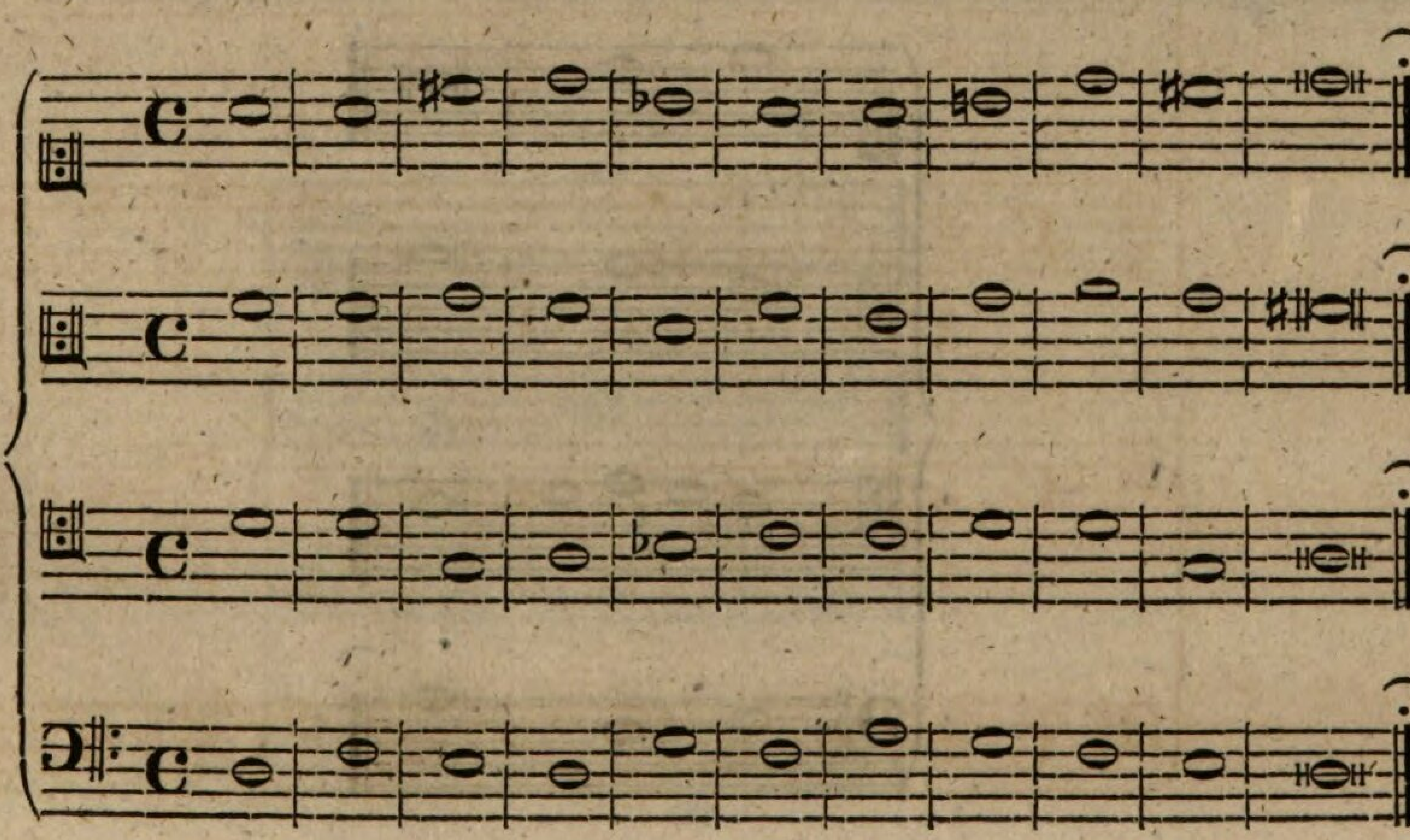
104.

Cant. firm.



105.

Cant. firm.



Wird der Cantus firmus in eine der Mittelstimmen verlegt, so ist zu allererst der richtige Bass zu suchen, und zwar wie dies bei der ersten Gattung der zweistimmigen Harmonie geschah. Die Mehrdeutigkeit der Intervalle findet hier ihre gute Anwendung. Man suche sich den Gedanken, seine Rundung, seine Wendungen, Modulationen in die verwandten Tonarten eigen zu machen, und sehe besonders immer darauf, dass jede Stimme natürlich fortschreite und sich bewege, damit in das Ganze Gesang und Frische komme.

§. 9. Zweite Gattung des vierstimmigen Contrapunktes.

Es gilt auch hier, was bei der dreistimmigen Harmonie gesagt wurde, und wir geben sogleich Beispiele als Muster zur Selbstthätigkeit.

v. Beethoven.

106.

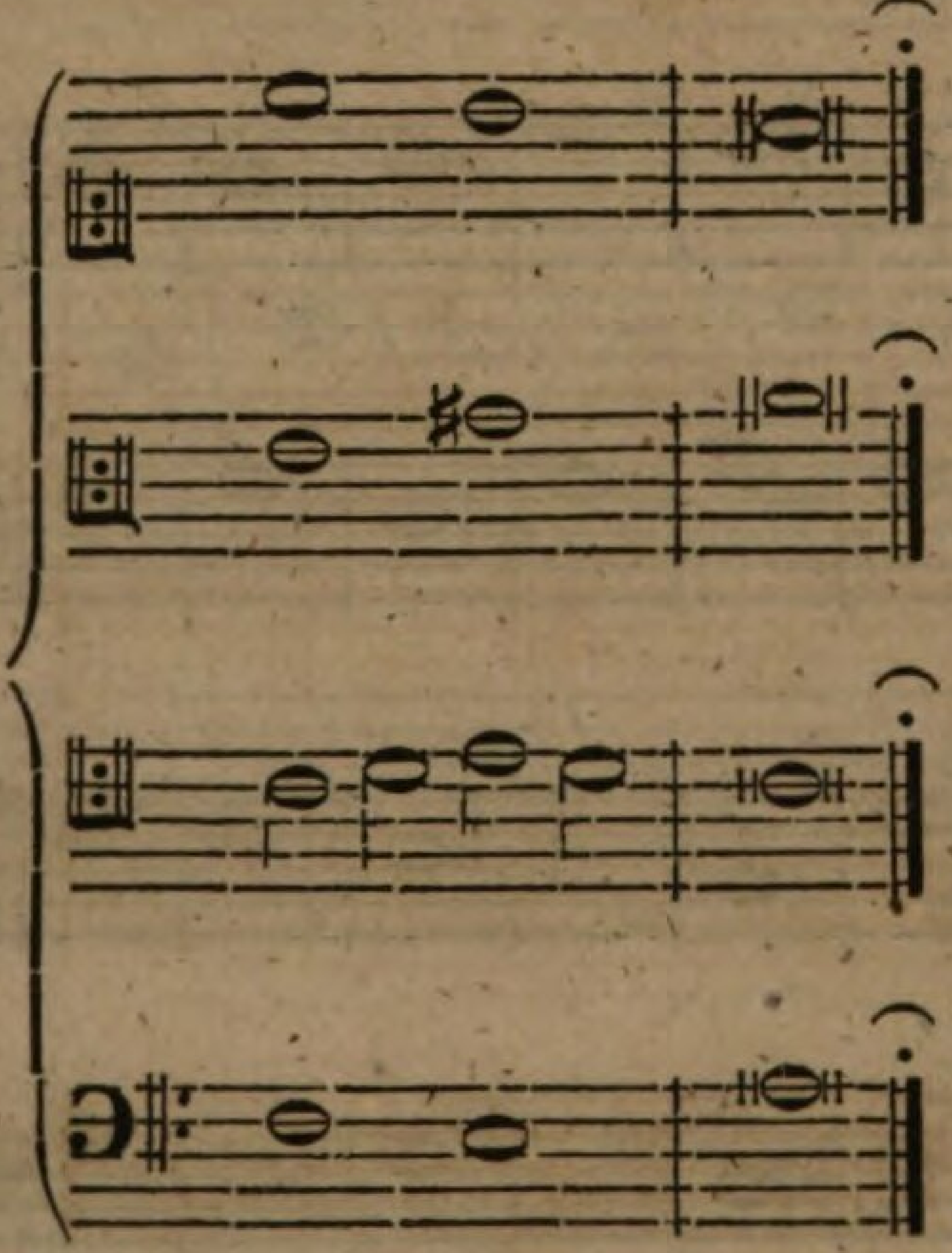
Cant. firm.

Ausfüllung.

Harmonie.

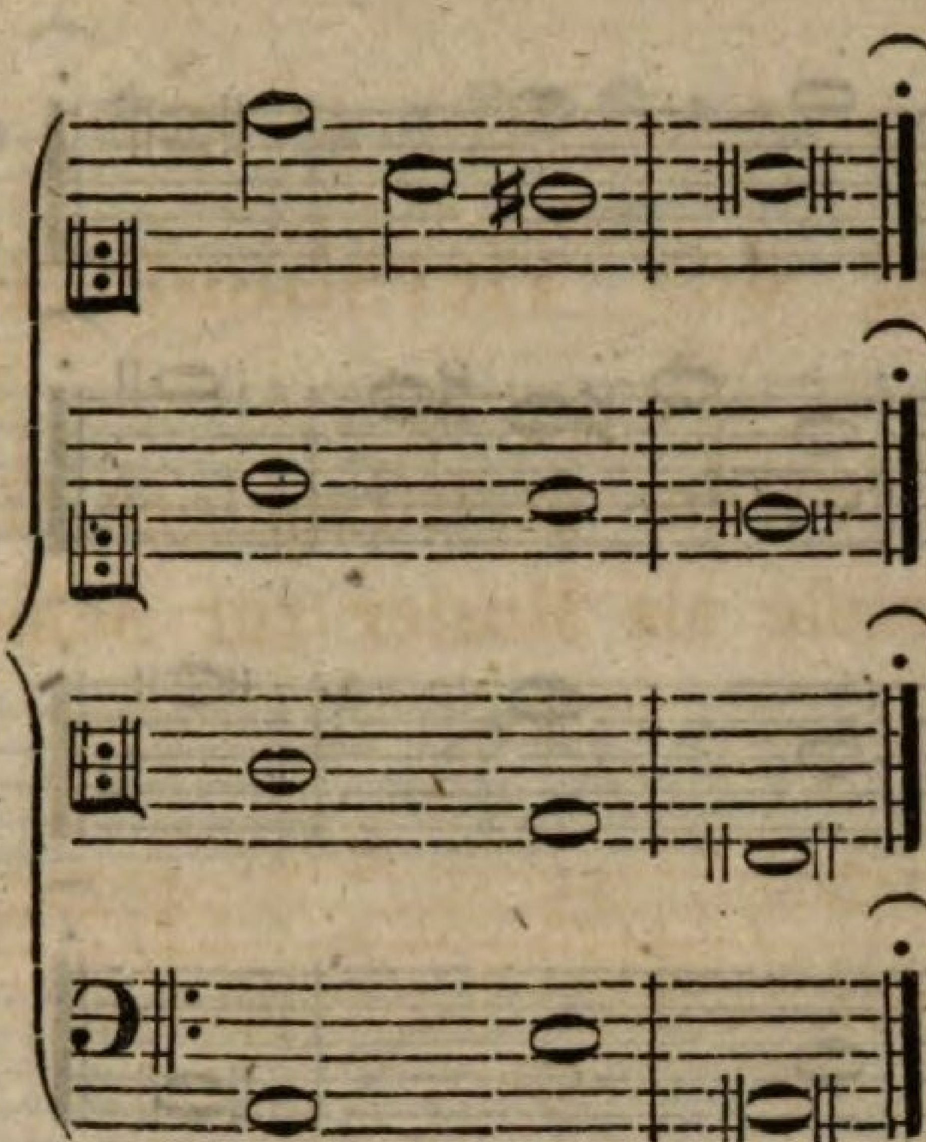
Bass.



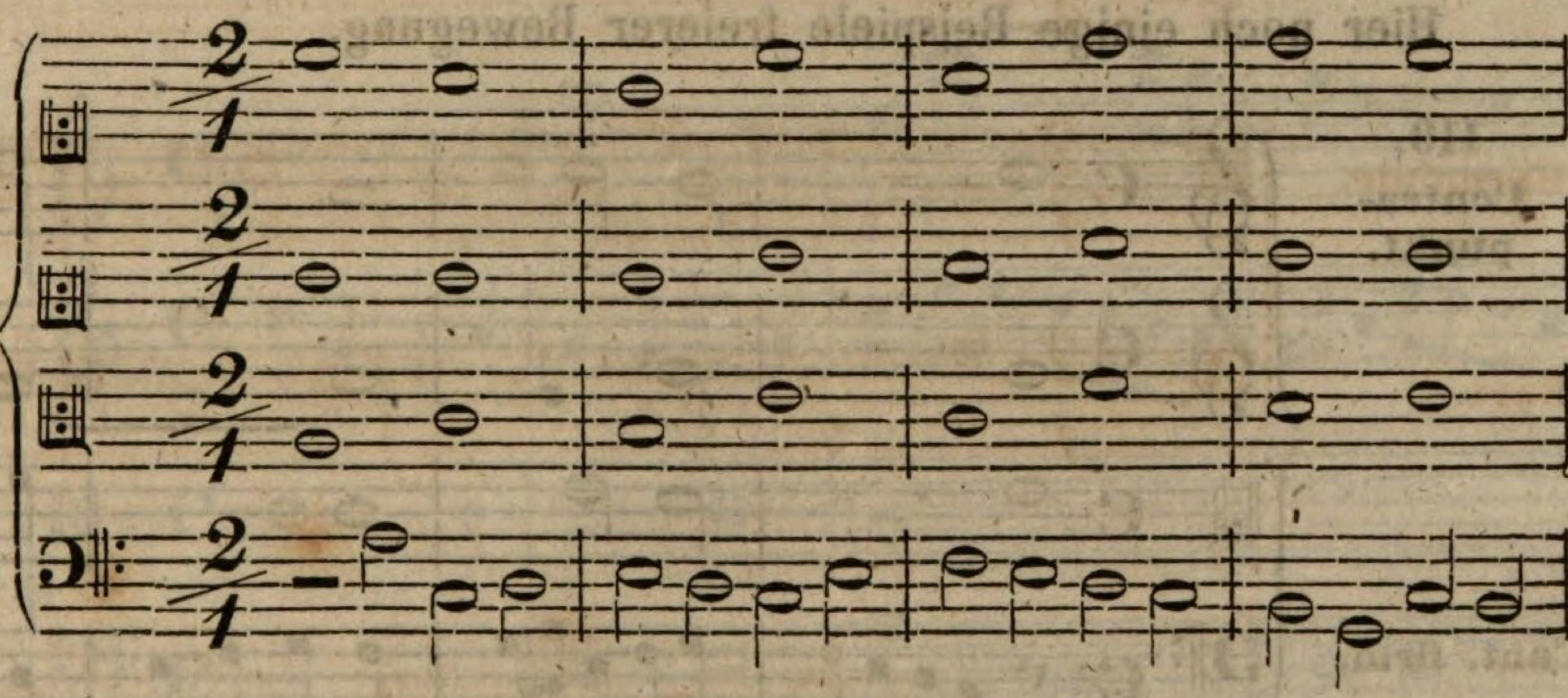


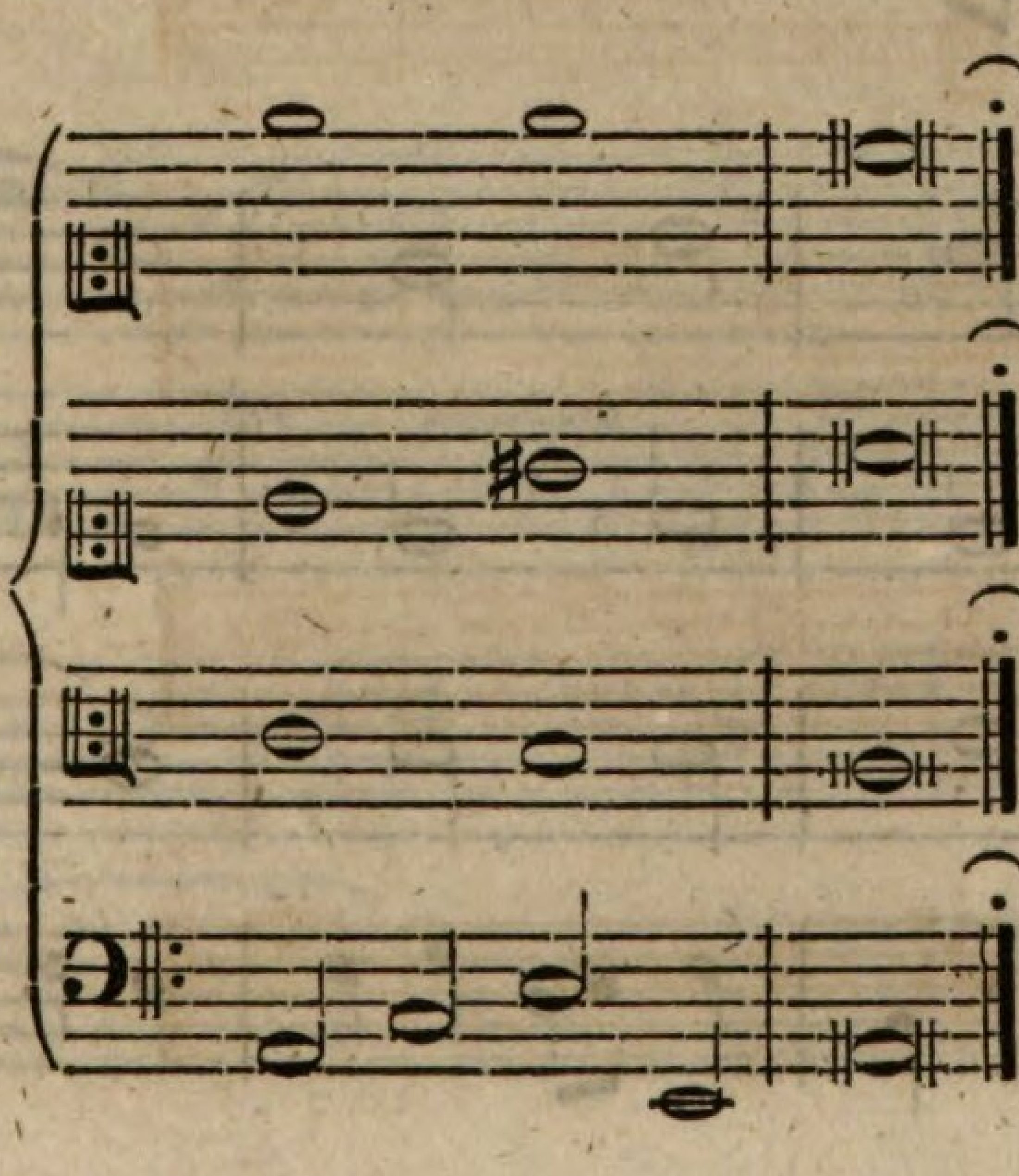
107.
Harmonie.
Cant. firm.
Ausfüllung.
Bass.





108.
Ausfüll-
stimmen.
Cant. firm.
Harmonie.





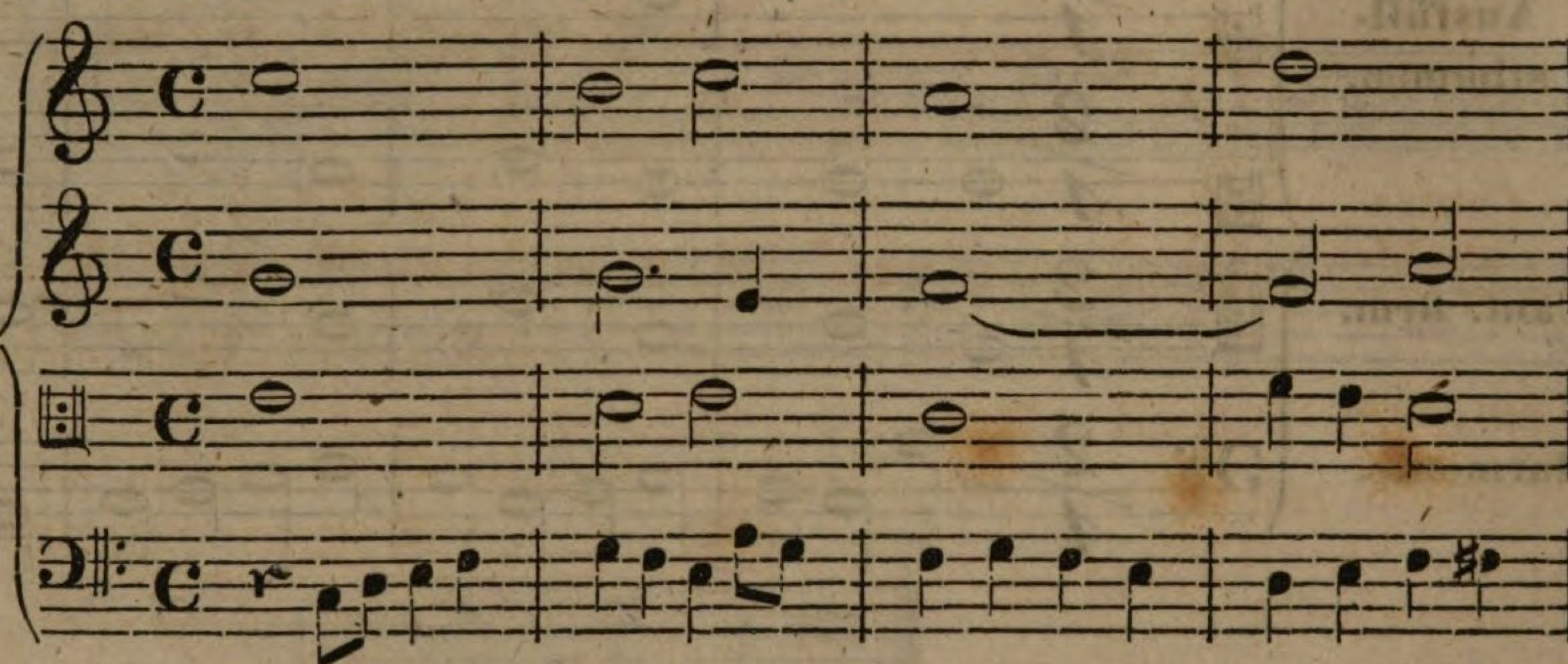
109.
Ausfüll-stimme.
Harmonie.
Ausfüll-stimme.
Cant. firm.

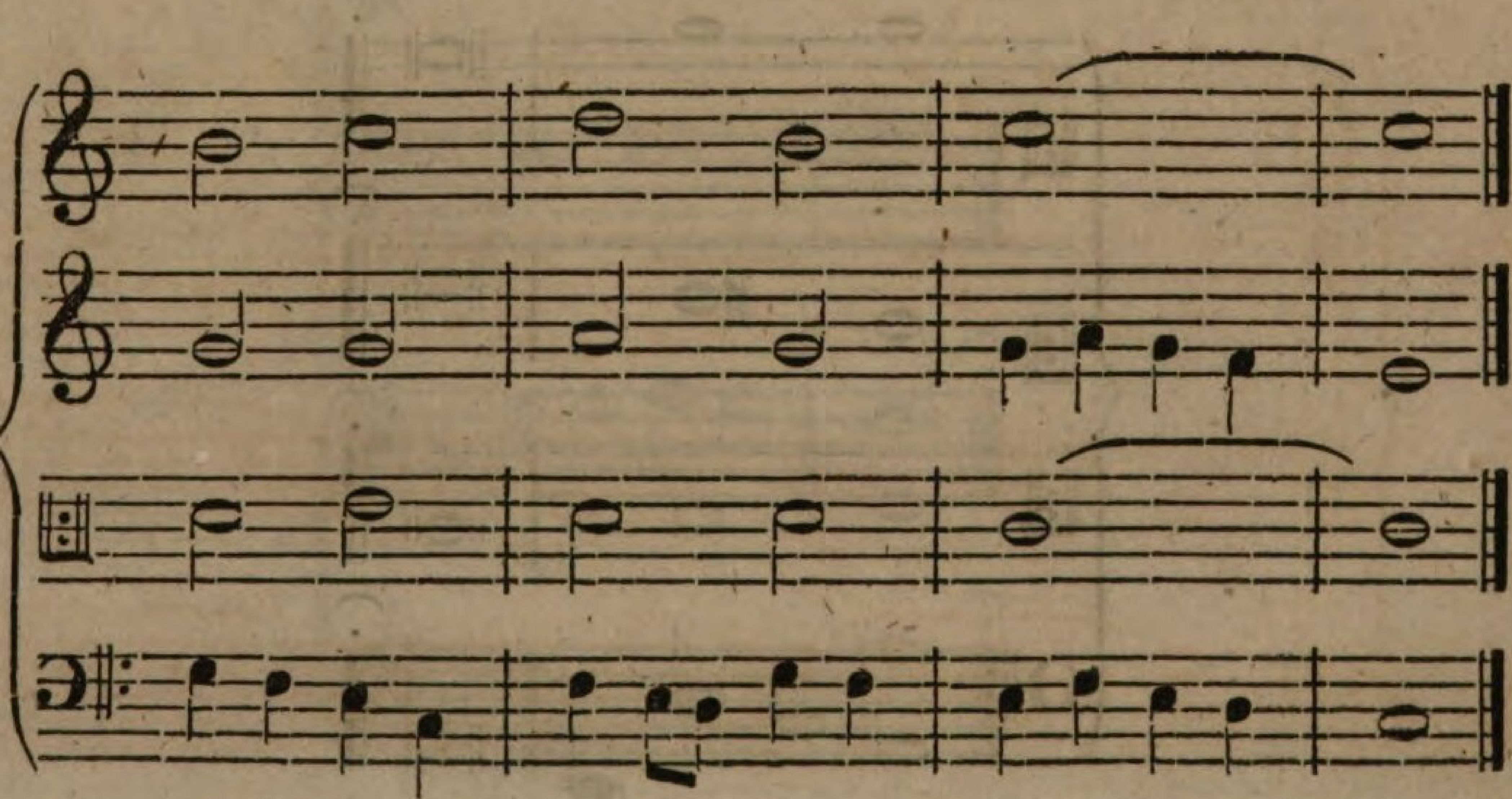




Hier noch einige Beispiele freierer Bewegung.

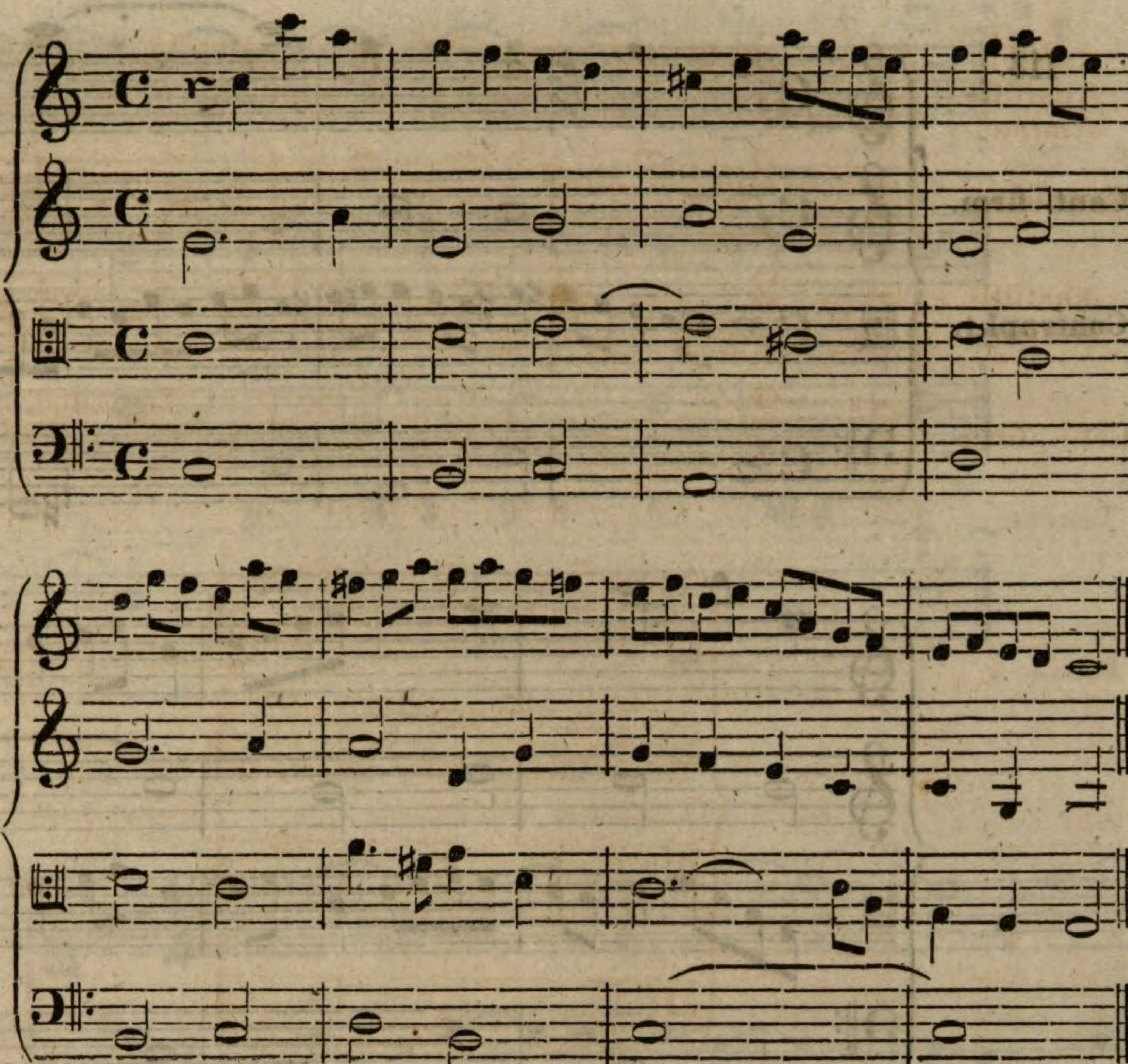
110.
Contra-punkt.
Cant. firm.





111.
Contrapkt.

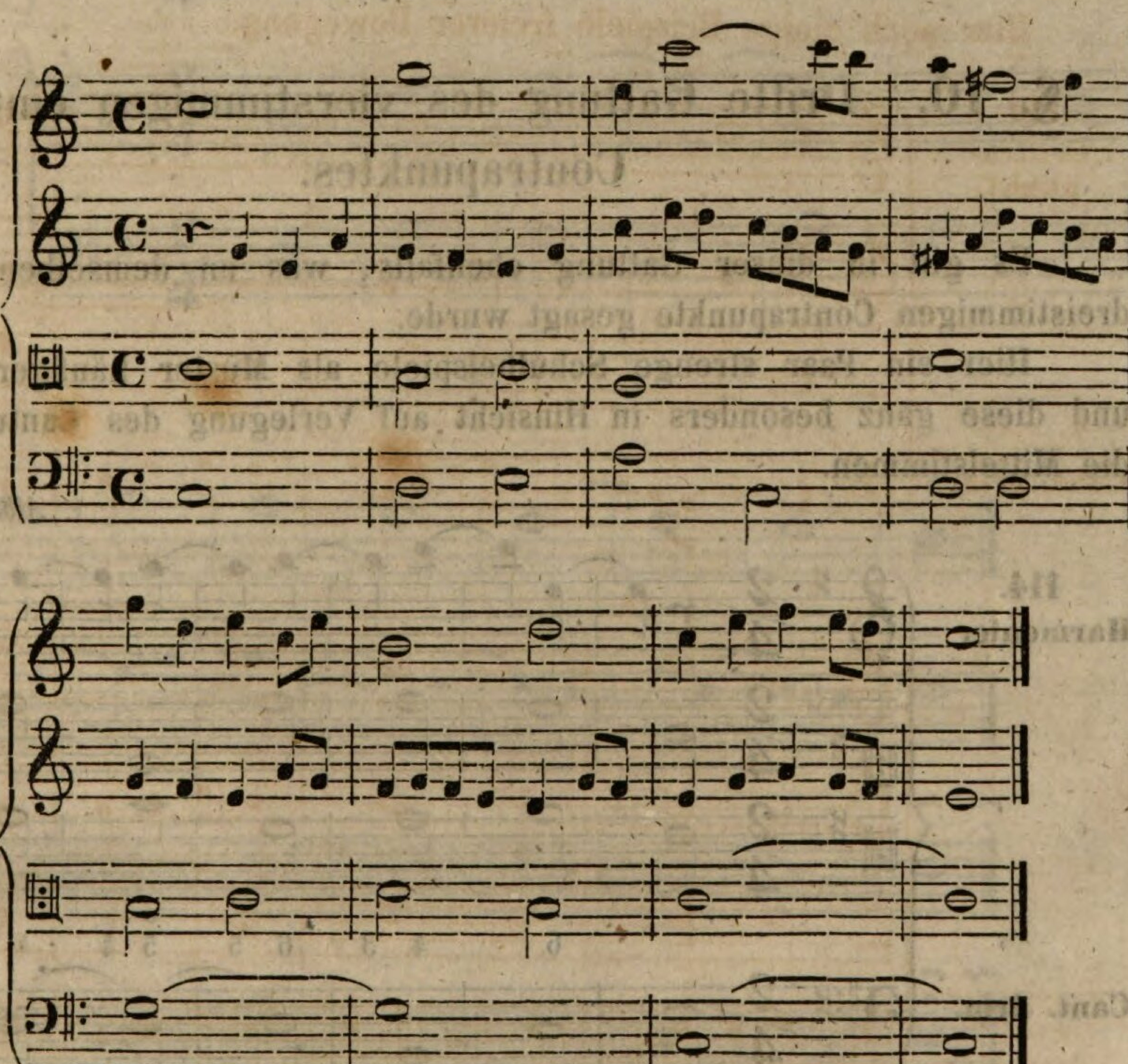
Cant. firm.



112.

Contrapunkt.

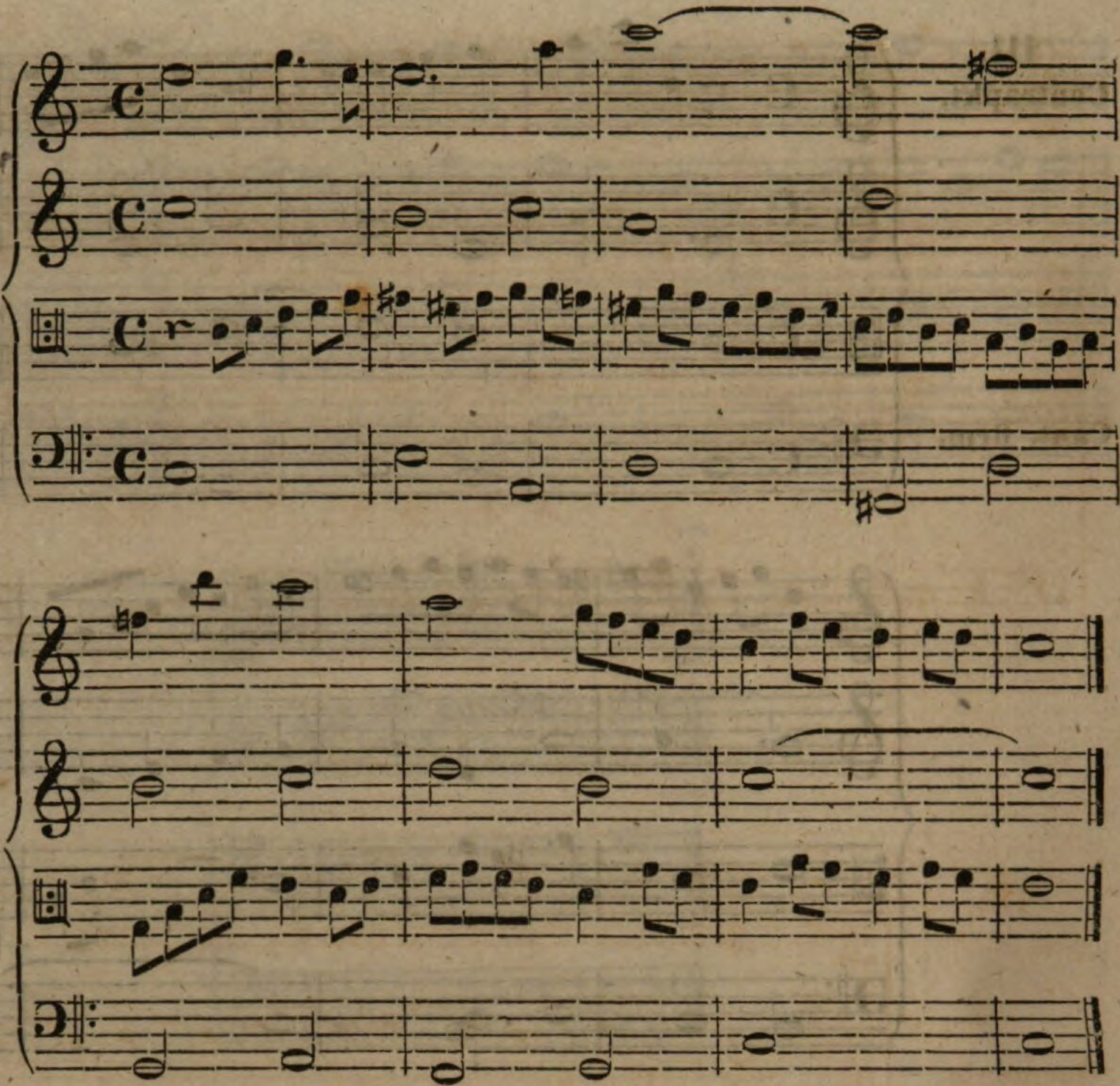
Cant. firm.



113.

Cant. firm.

Contrapkt.



§. 10. Dritte Gattung des vierstimmigen einfachen Contrapunktes.

Es gilt in dieser Gattung ebenfalls, was an demselben Orte beim dreistimmigen Contrapunkte gesagt wurde.

Hier ein Paar strenge Schulbeispiele als Muster häufiger Uebungen, und diese ganz besonders in Hinsicht auf Verlegung des Cantus firmus in die Mittelstimmen.

Albrechtsberger.

114.
Harmonie.

Cant. firm.



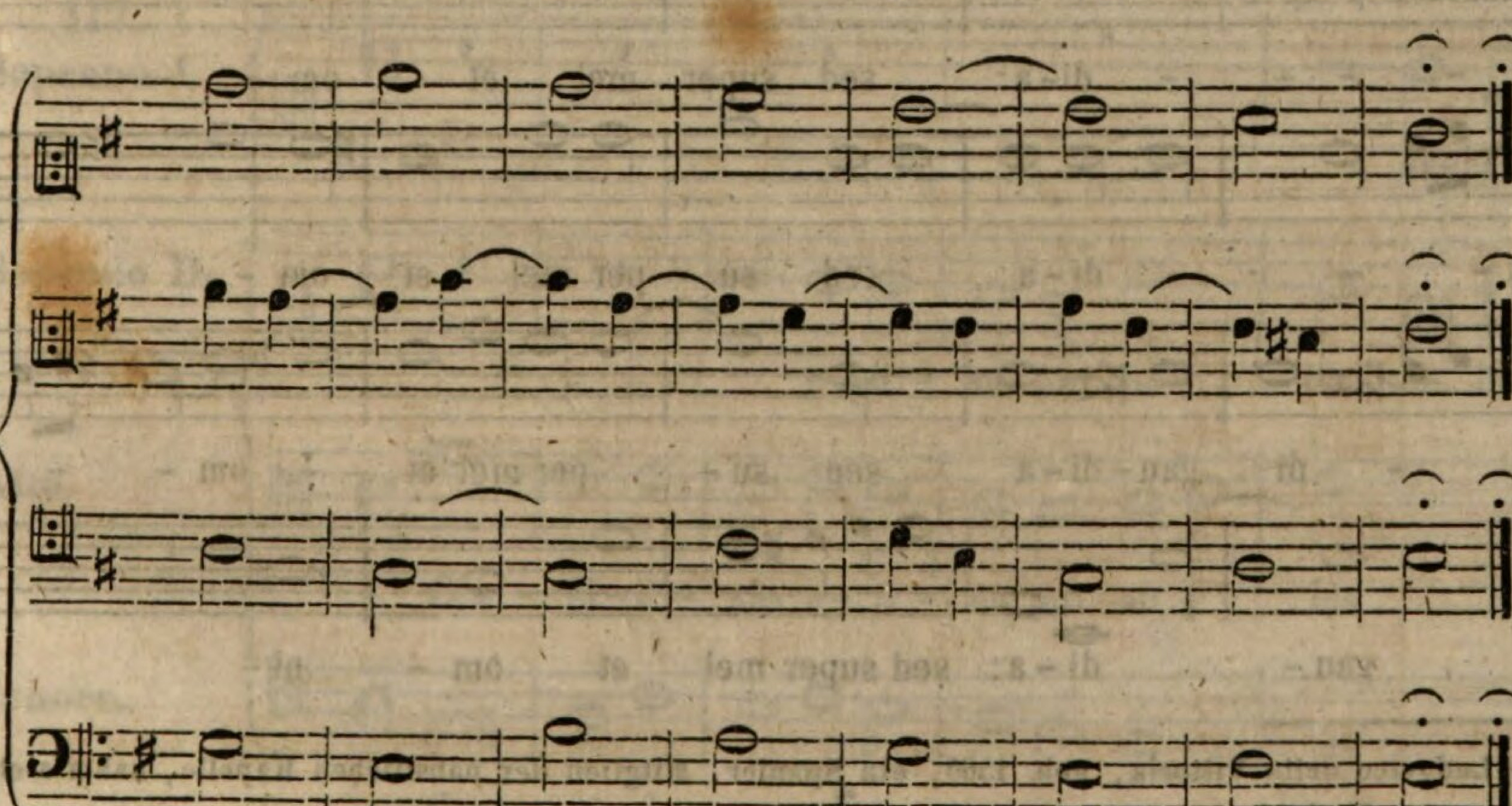


115.

Harmonie.

Cant. firm.

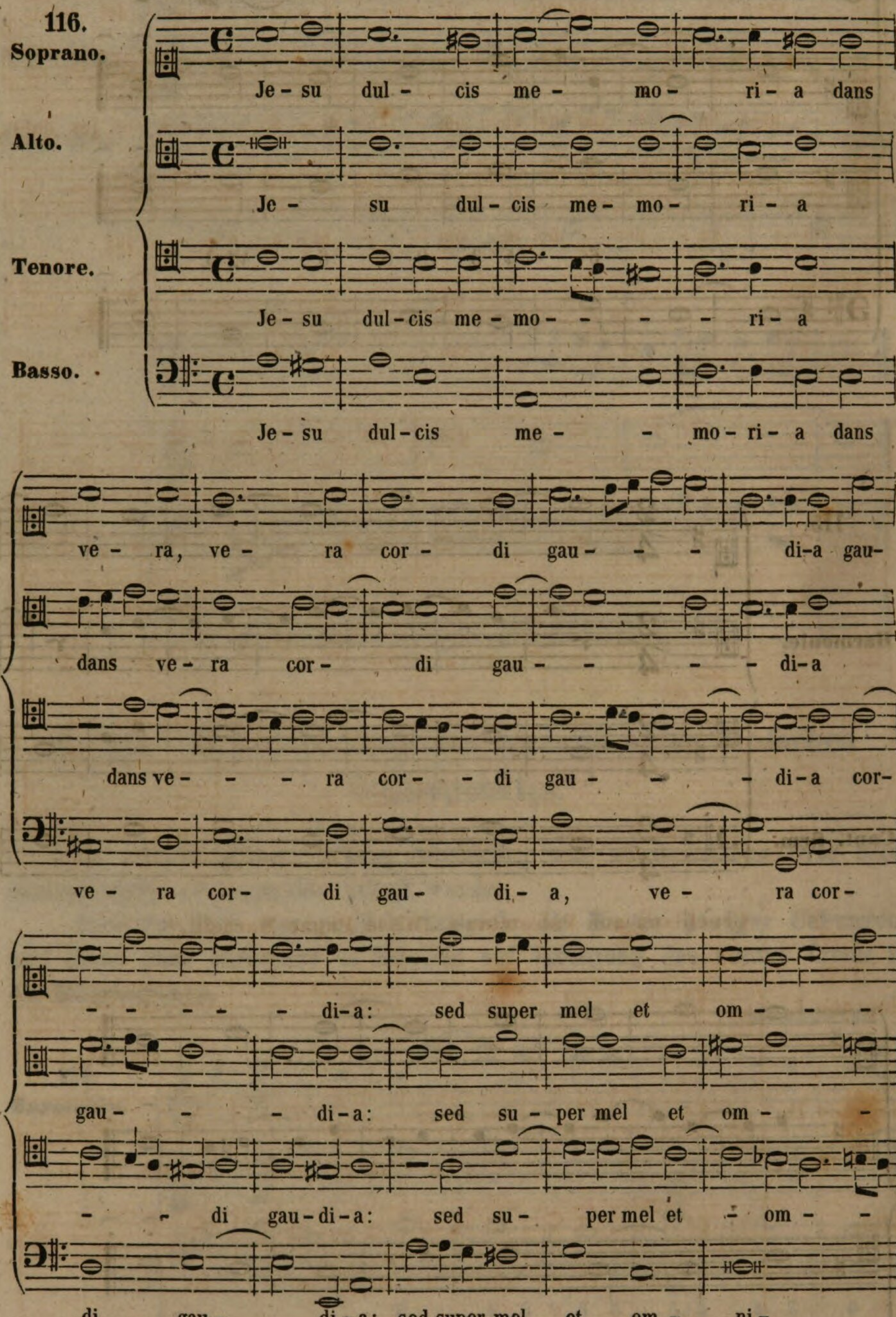




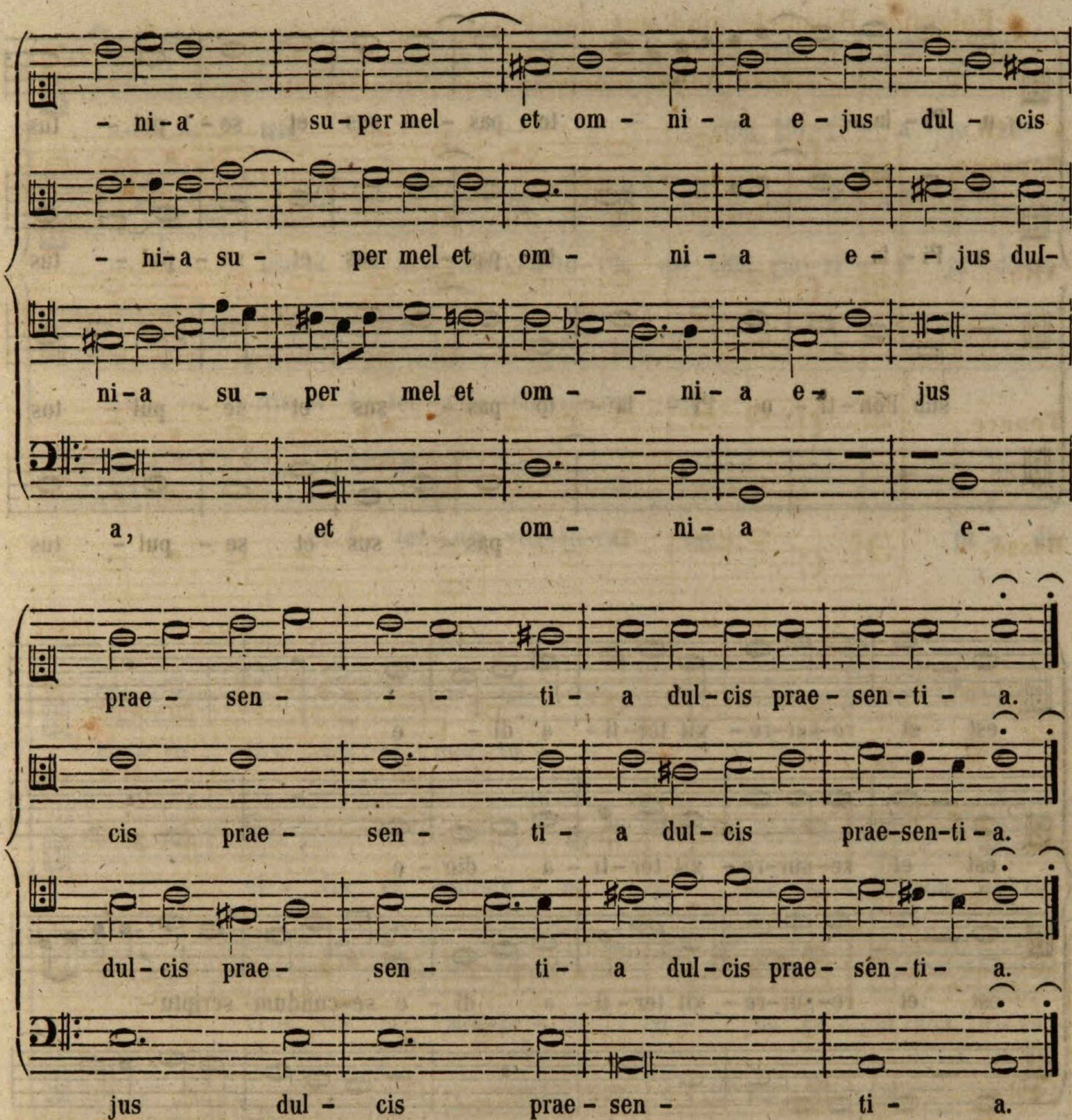
Folgende Beispiele sind aus der Praxis.

Jesu dulcis memoria, von Vittoria. *)

116.

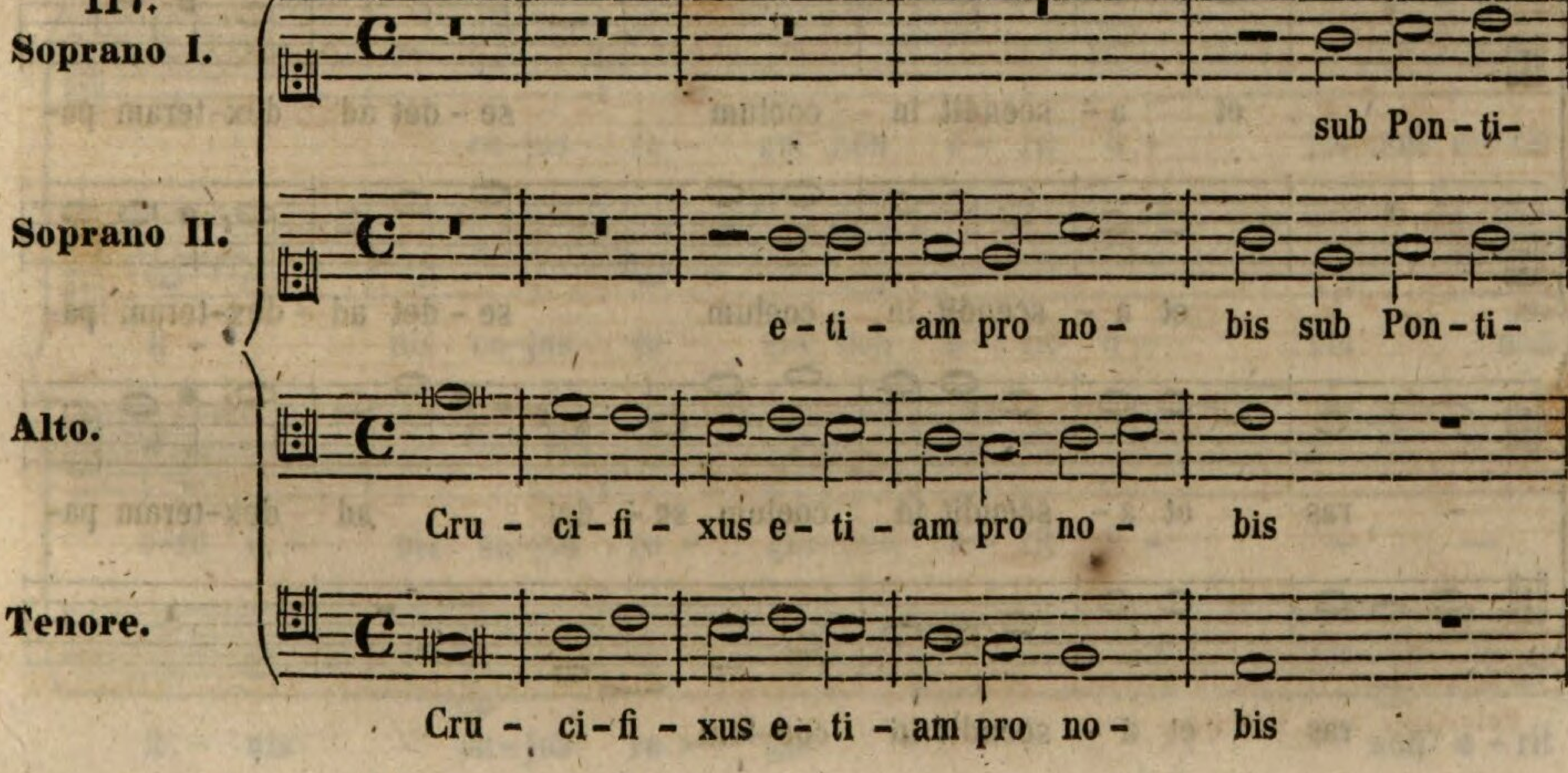


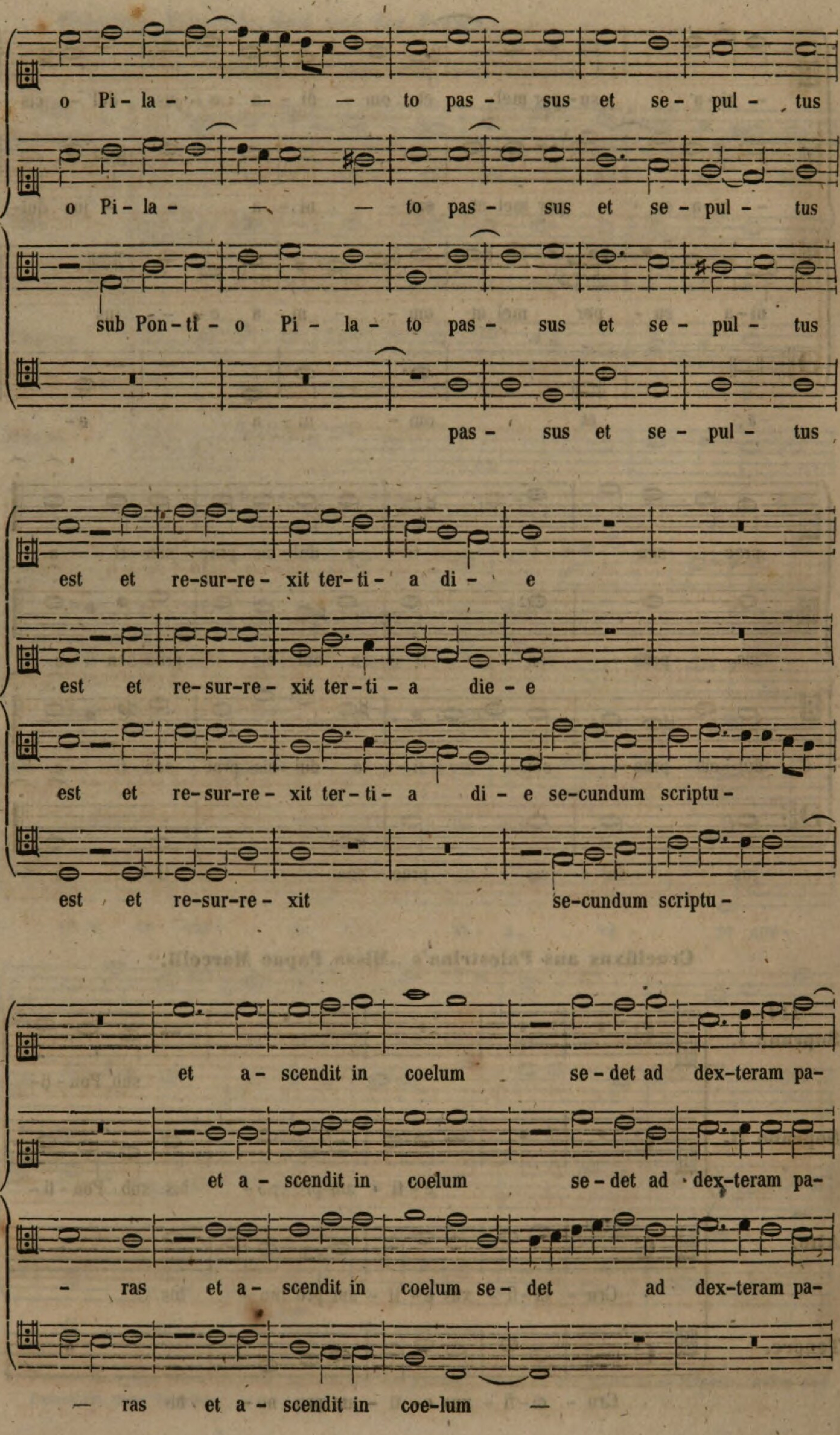
*) Tomaso Ludovico della Vittoria, geb. 1560, ein Spanier, Mitglied der päbstlichen Kapelle, nahm sich Palestrina zum Vorbilde.

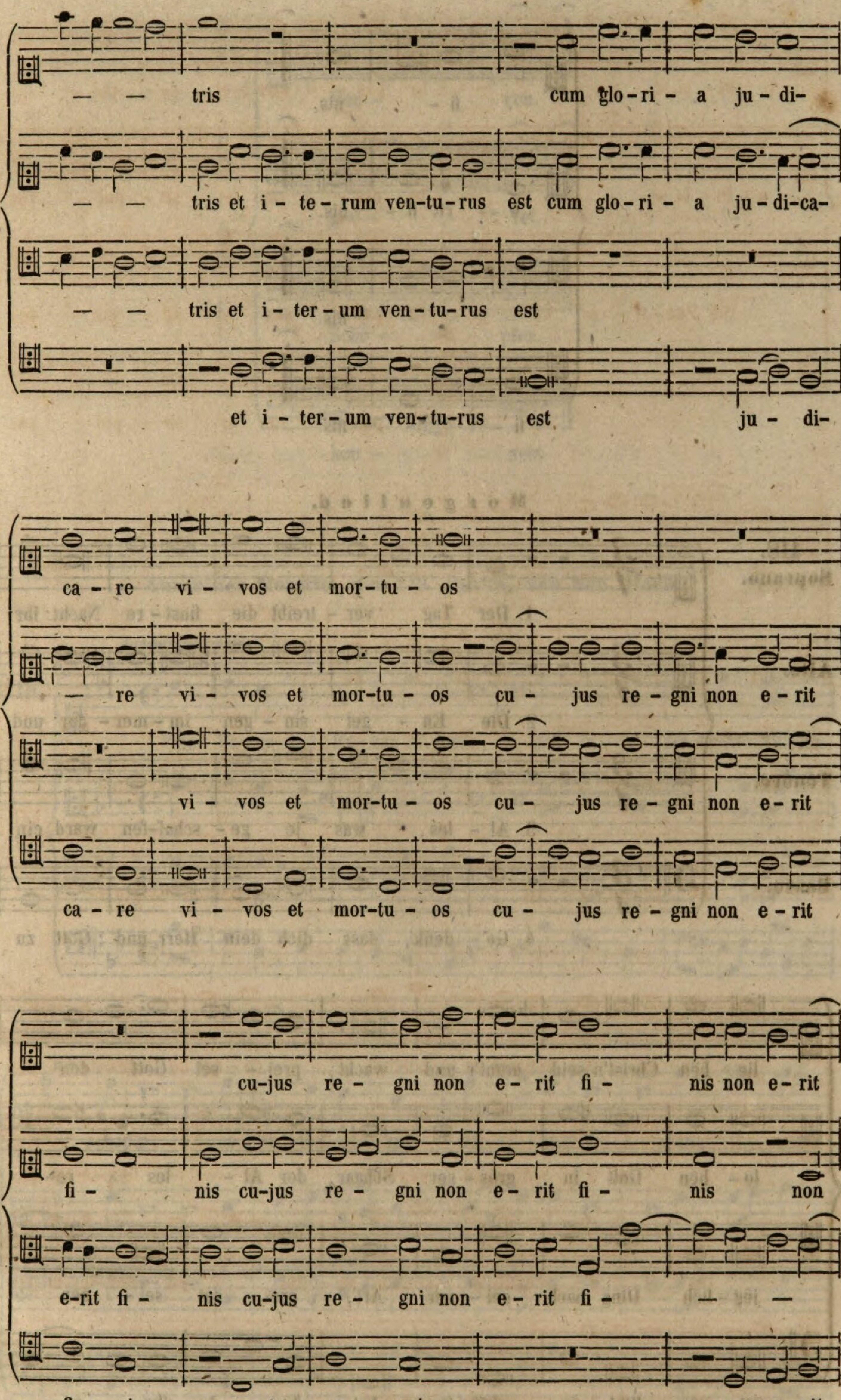


Crucifixus aus Palestrina's „Missa Papae Marcelli.“

117.




o Pi - la - — — to pas - sus et se - pul - tus
o Pi - la - — — to pas - sus et se - pul - tus
sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus
pas - sus et se - pul - tus
est et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e
est et re-sur-re - xit ter - ti - a die - e
est et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e se-cundum scriptu -
est et re-sur-re - xit se-cundum scriptu -
et a - scendit in coelum se - det ad dex-teram pa-
et a - scendit in coelum se - det ad dex-teram pa-
- ras et a - scendit in coelum se - det ad dex-teram pa-
— ras et a - scendit in coe-lum —

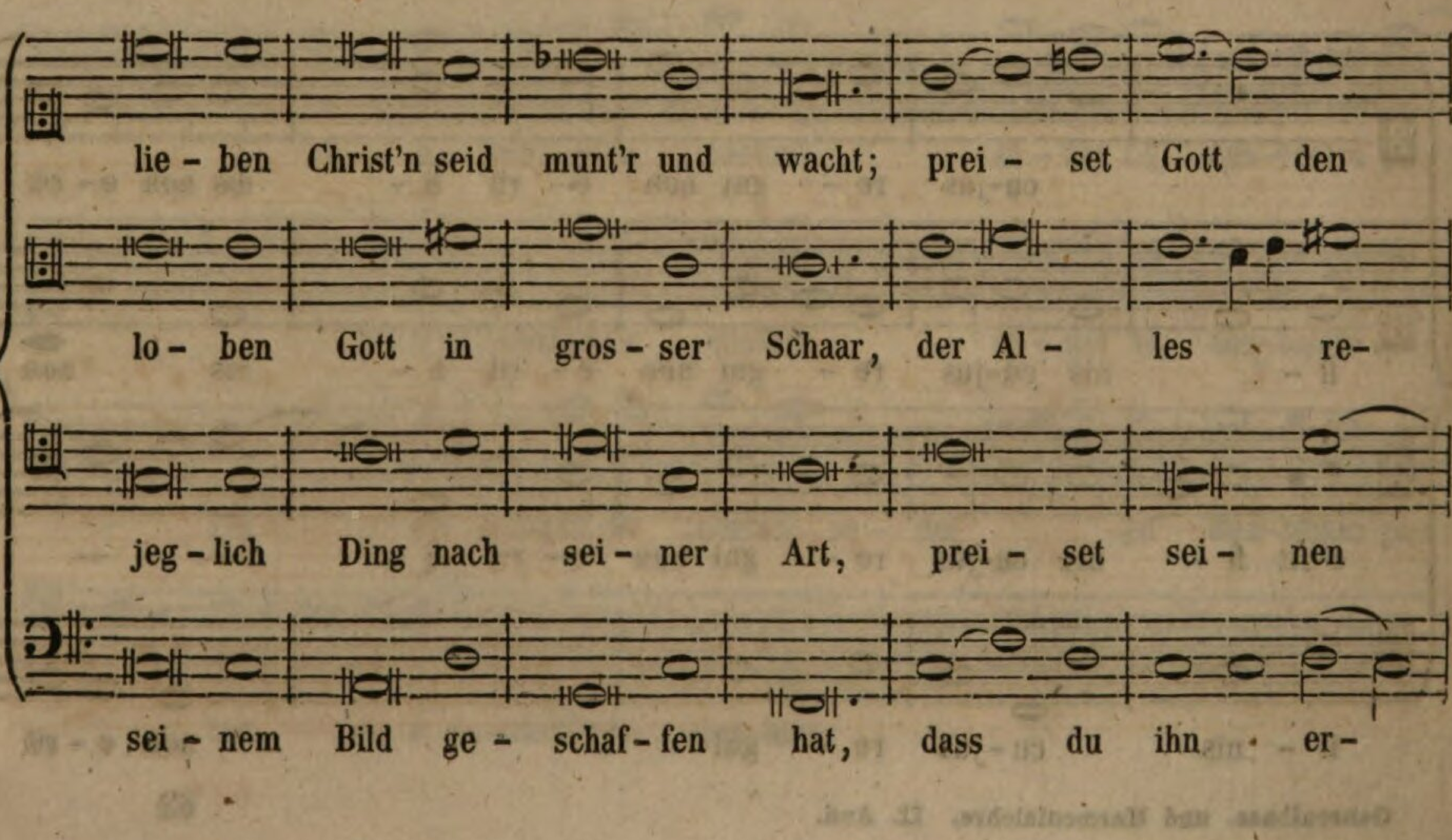

— — tris cum glo-ri - a ju - di-
— — tris et i - te - rum ven-tu-rus est cum glo-ri - a ju - di-ca-
— — tris et i - ter - um ven-tu-rus est
et i - ter - um ven-tu-rus est ju - di-
ca - re vi - vos et mor-tu - os
— re vi - vos et mor-tu - os cu - jus re - gni non e - rit
vi - vos et mor-tu - os cu - jus re - gni non e - rit
ca - re vi - vos et mor-tu - os cu - jus re - gni non e - rit
cu-jus re - gni non e - rit fi - nis non e - rit
fi - nis cu-jus re - gni non e - rit fi - nis non
e-rit fi - nis cu-jus re - gni non e - rit fi - — —
fi - nis cu-jus re - gni non e - rit



M o r g e n l i e d.

118.

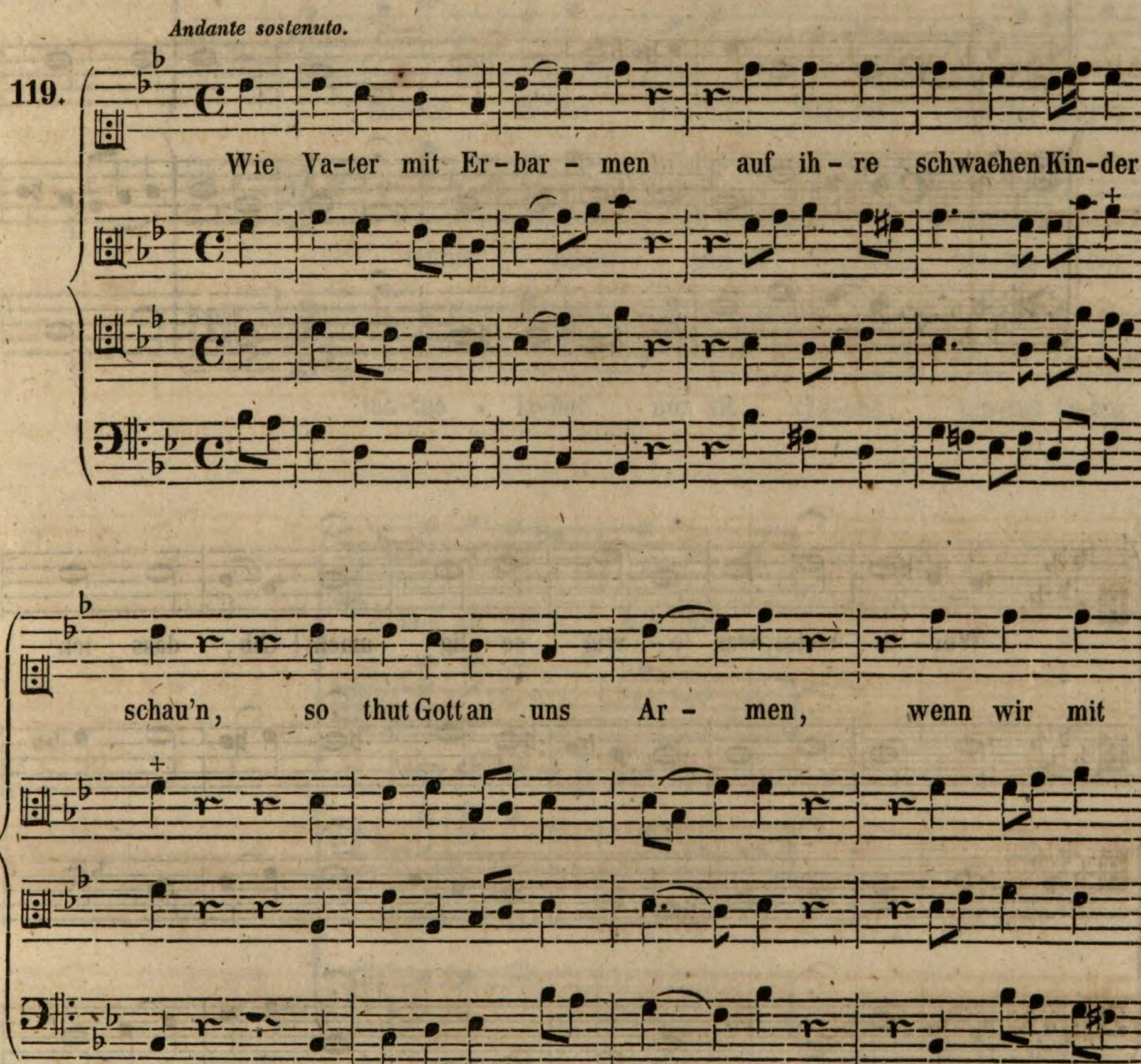






Aus einer Motette, der 149. Psalm, von Seb. Bach.

119.

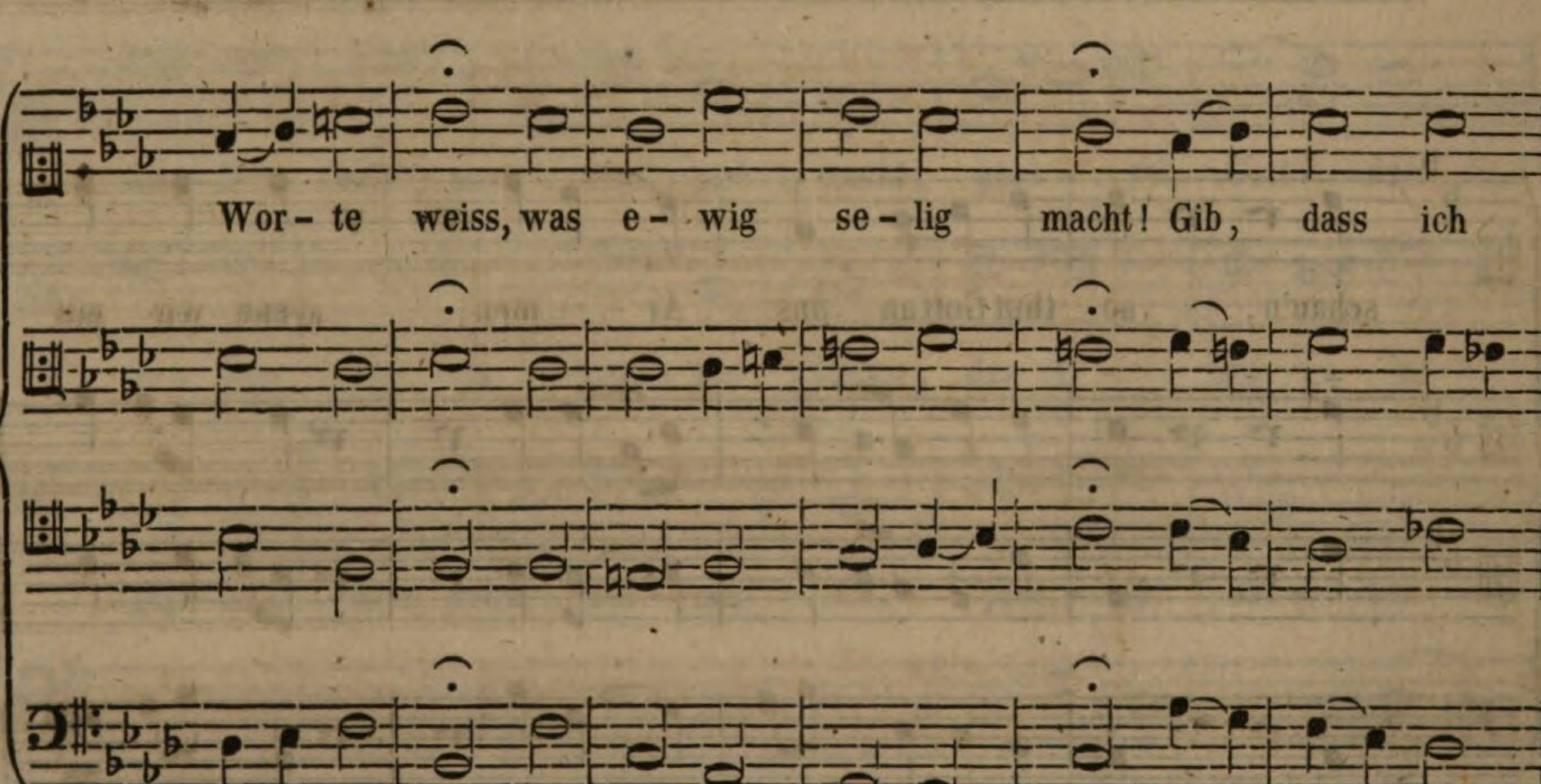




Choral aus einer Motette, von Seb. Bach.

120.



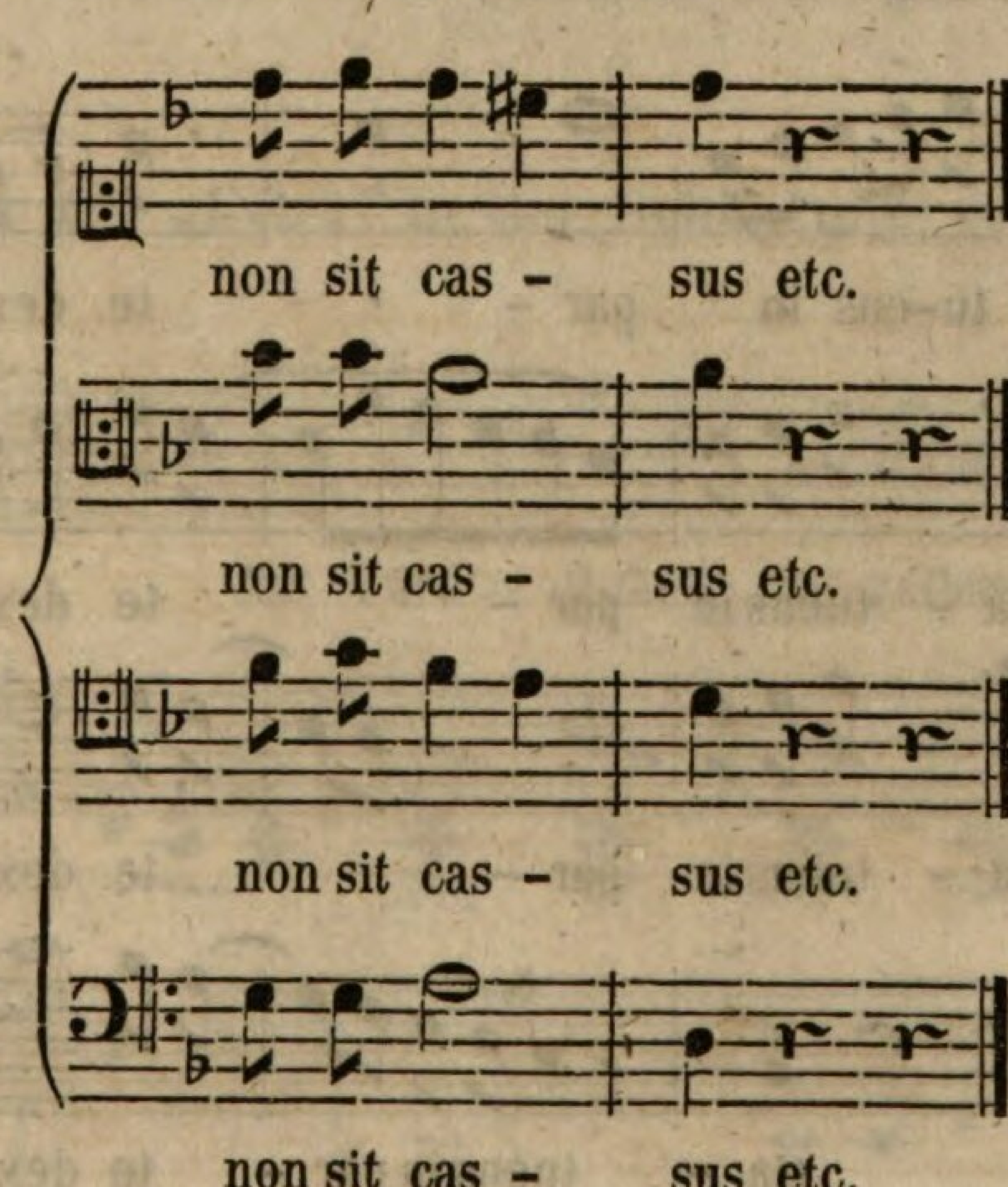




Aus dem „Recordare“ in Mozart's Requiem.

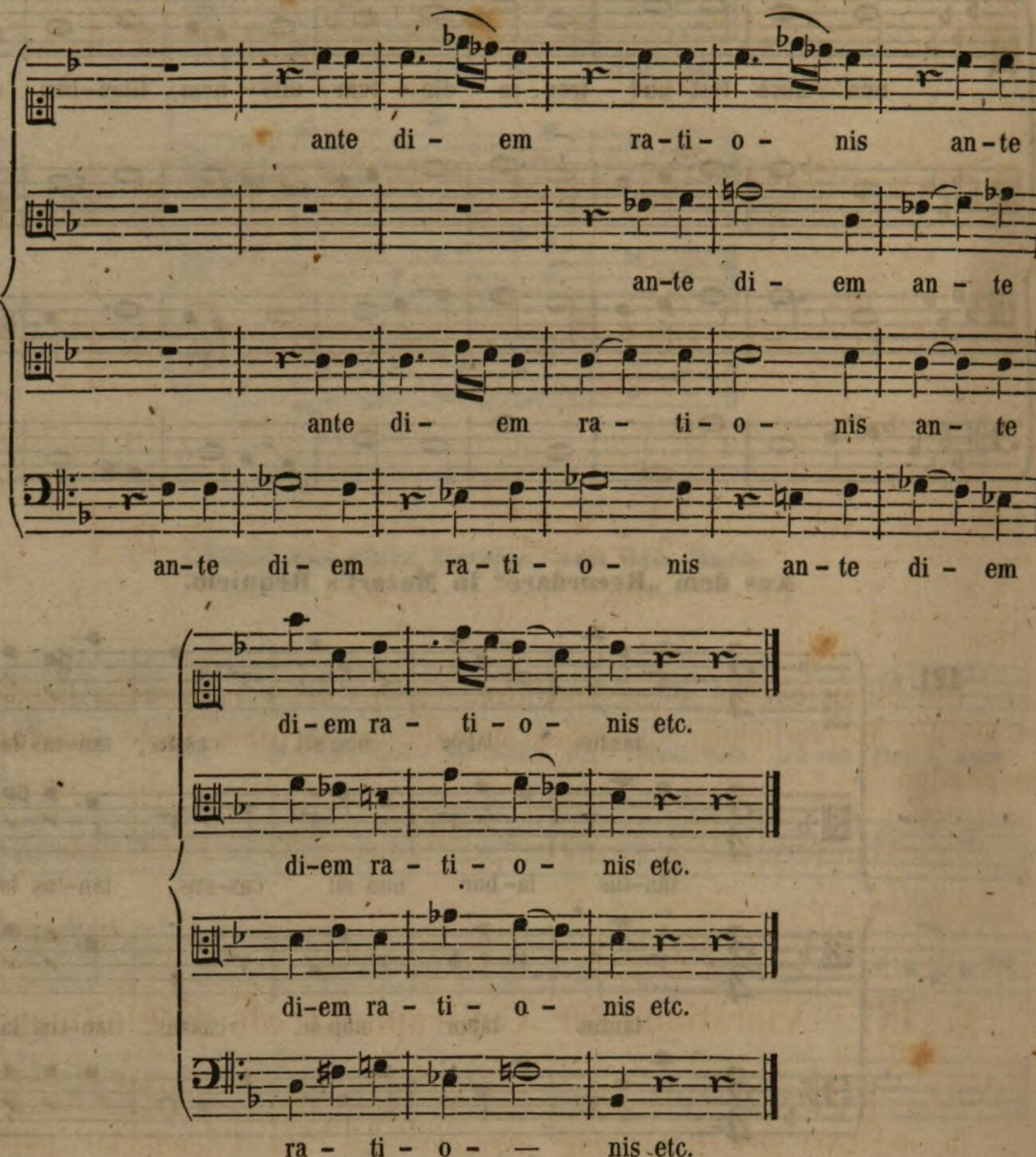
121.





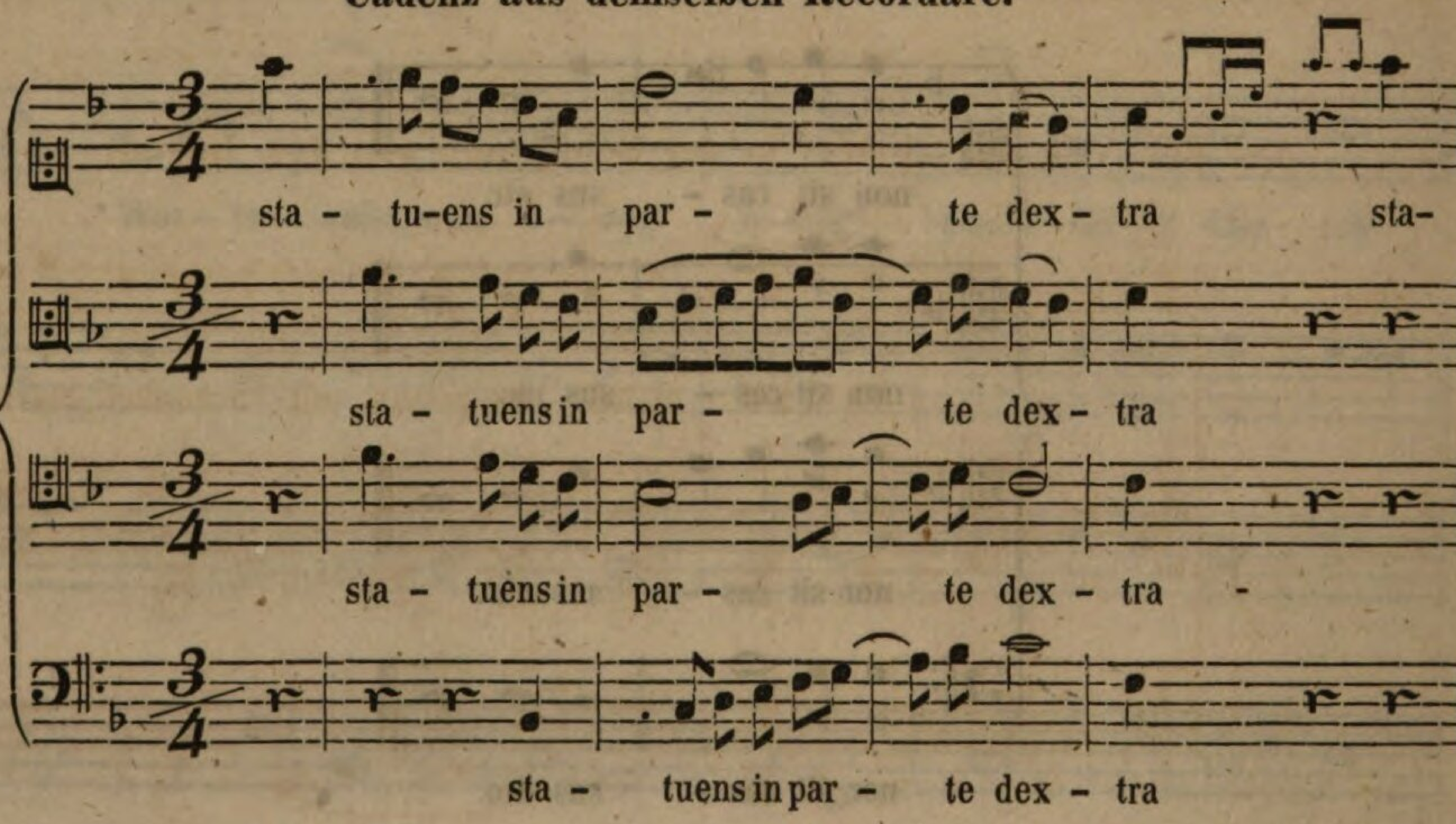
Aus demselben Recordare.

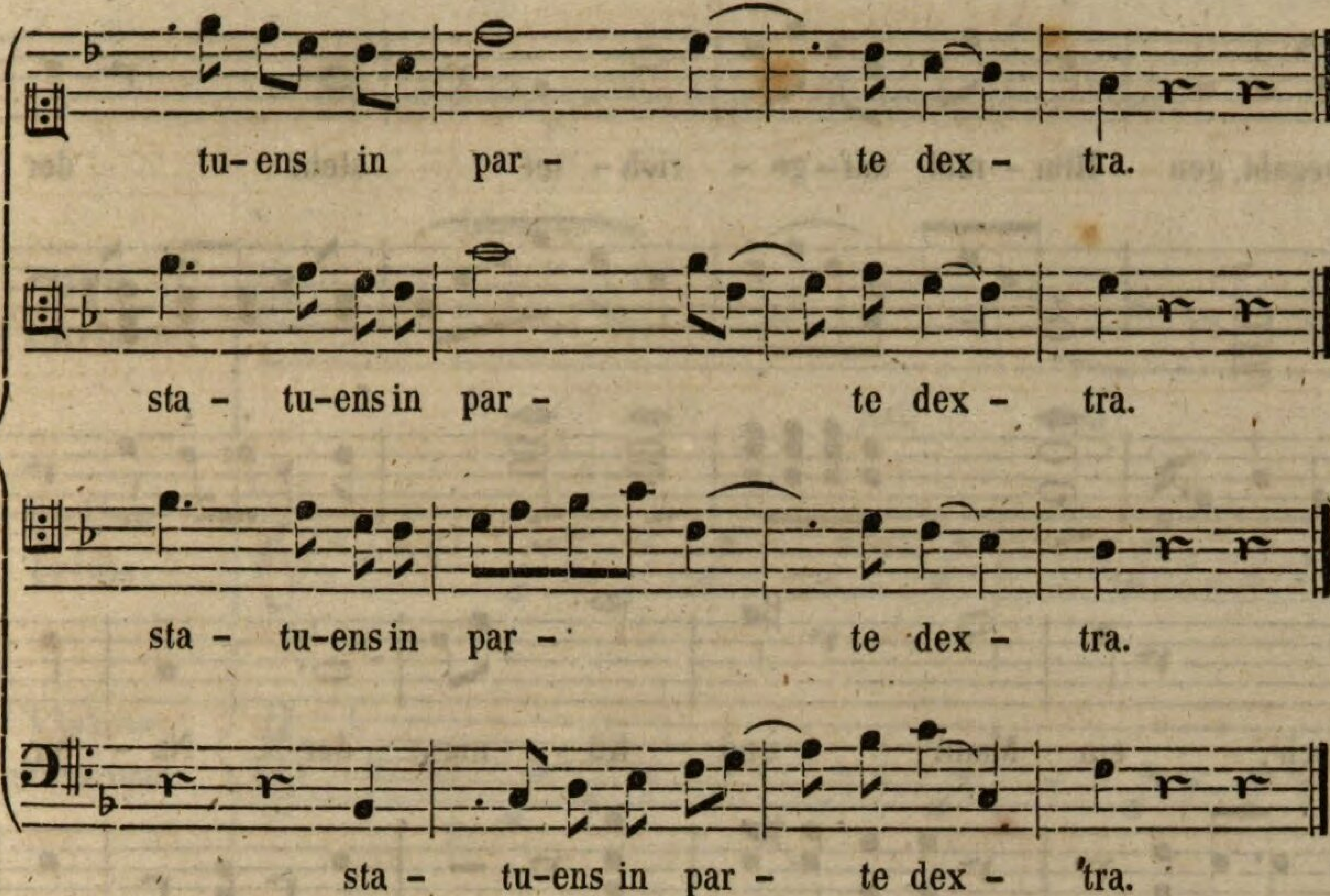
122.



Cadenz aus demselben Recordare.

123.





Die Stimmführung dieser köstlichen Cadenz des vorstehenden Recordare ist bei der Wiederholung derselben Melodie im sechsten Tacte anders, als im zweiten.

§. 11. Vierstimmiger Contrapunkt als Begleitung.

In der Art der Begleitung herrscht eine ins Unendliche gehende Mannichfaltigkeit. Der Charakter eines Tonstückes wird zunächst für die Begleitungsart massgebend sein. Hier einige Beispiele.

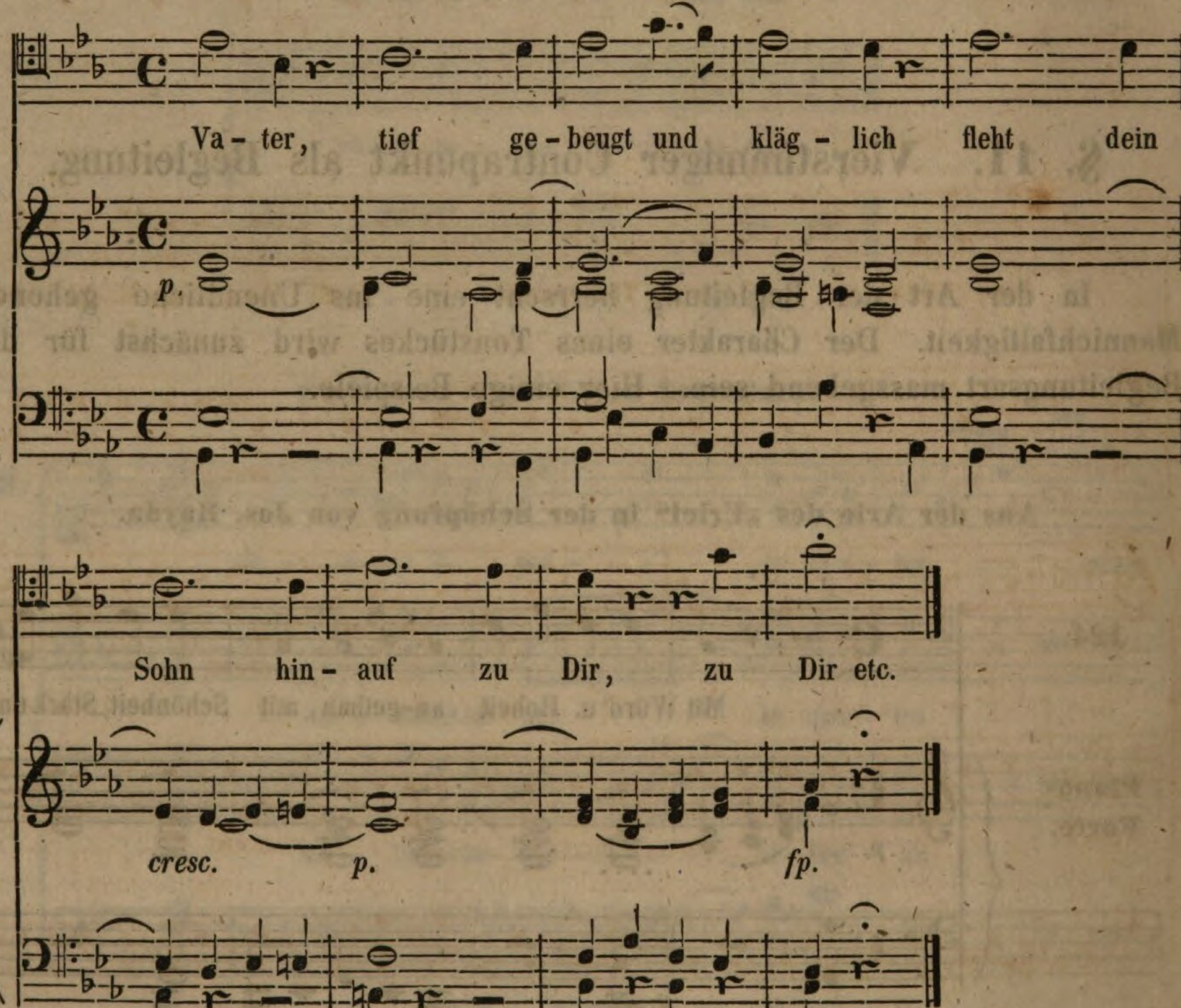
Aus der Arie des „Uriel" in der Schöpfung von Jos. Haydn.

124.

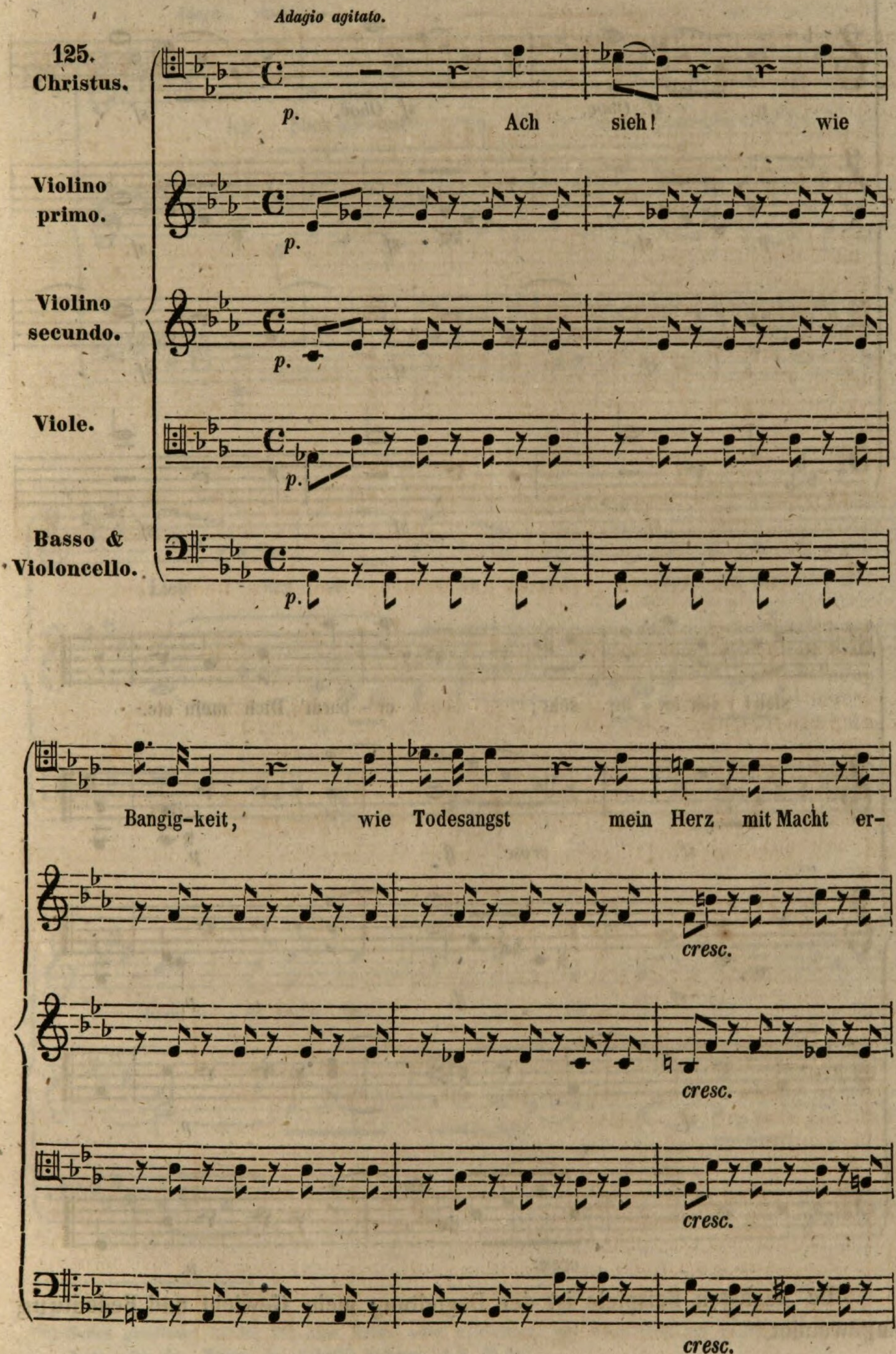




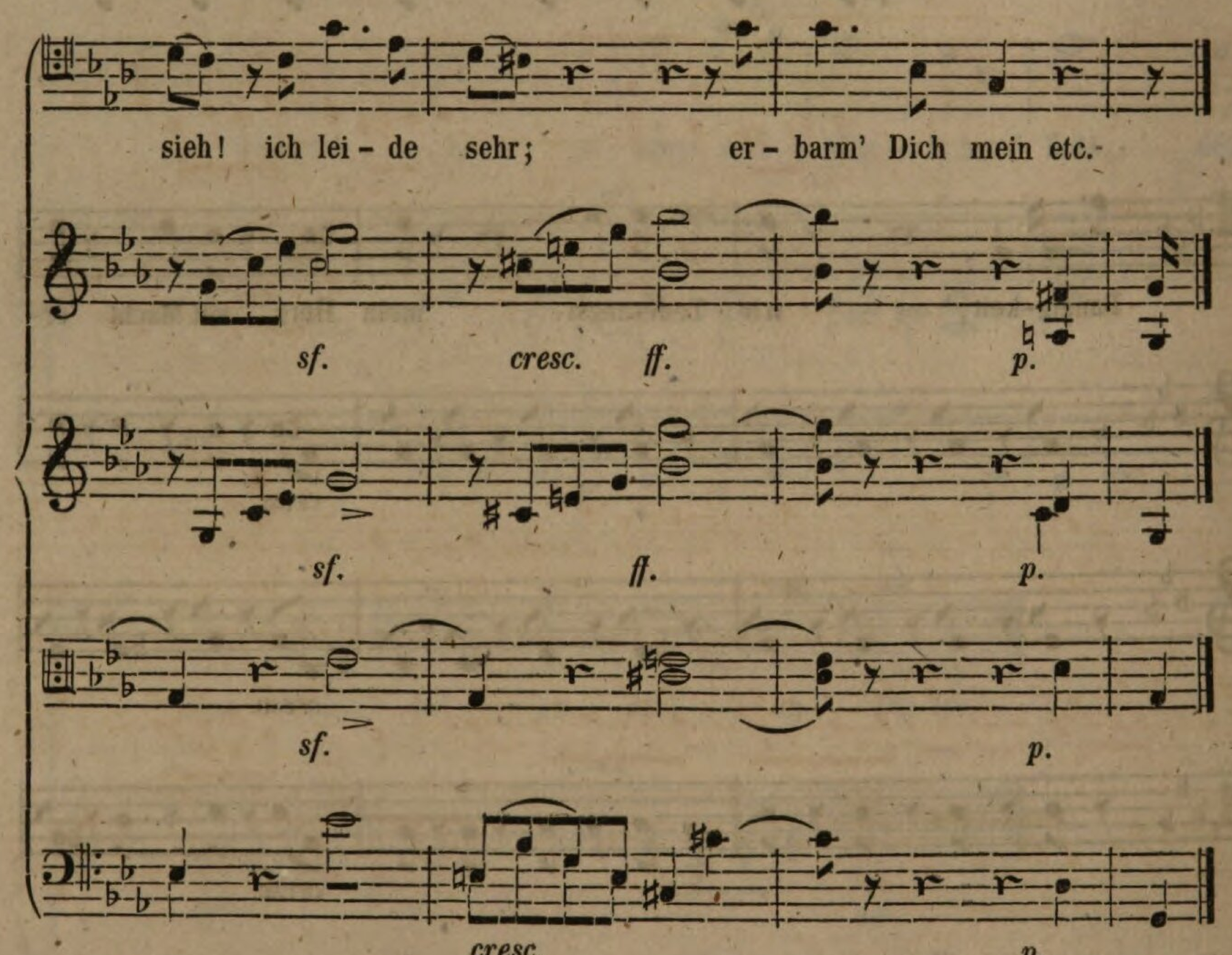
Aus der Arie in „Christus am Oelberg“ von L. v. Beethoven.



Aus demselben Recitativ in demselben Werk.



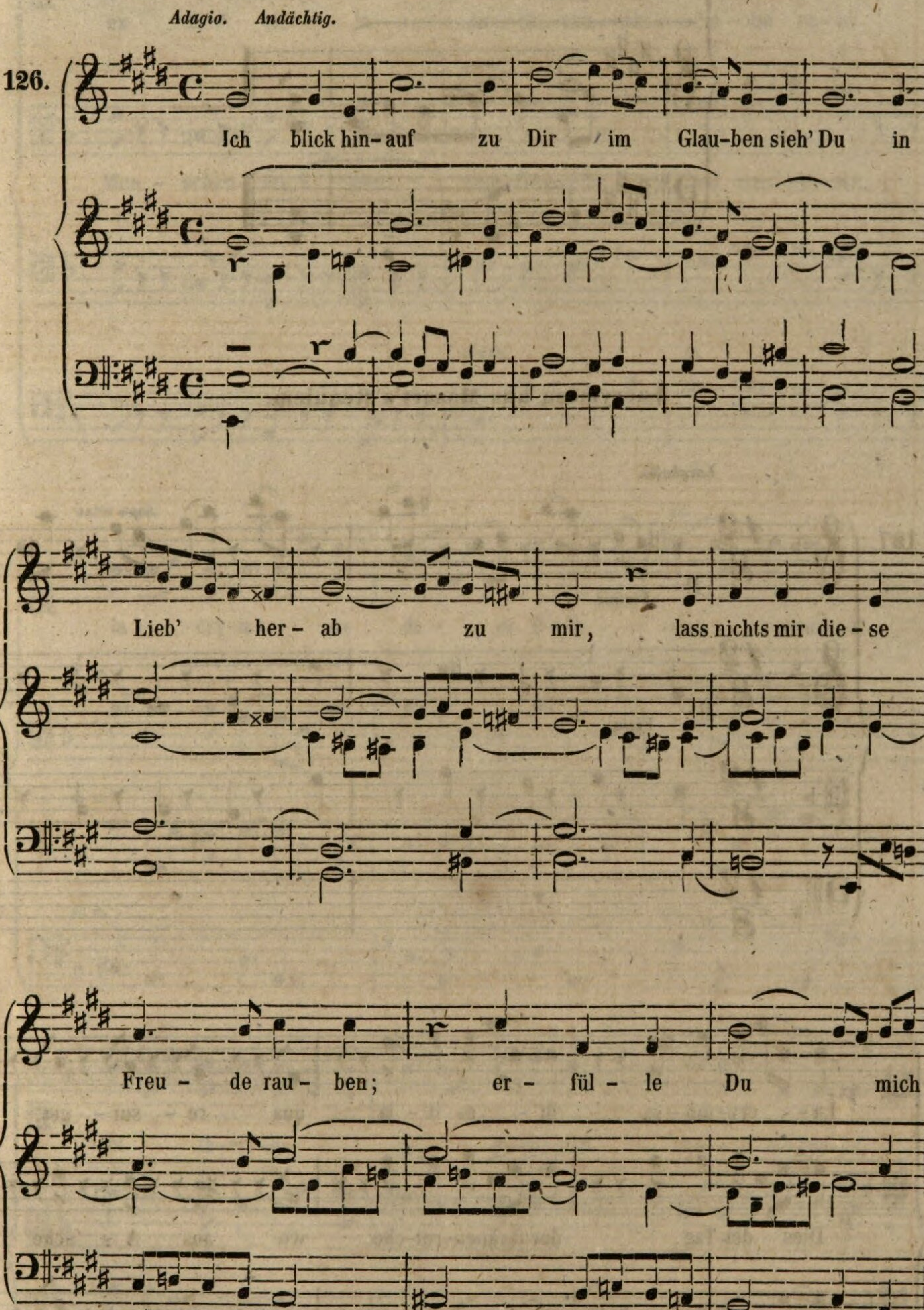




Im nächsten Beispiele ist der Begleitung mehr Gewicht und Bedeutung zugewendet.

Aus einem Liede: „Gelübde der Liebe“, von Ch. H. Rink. *)

126.



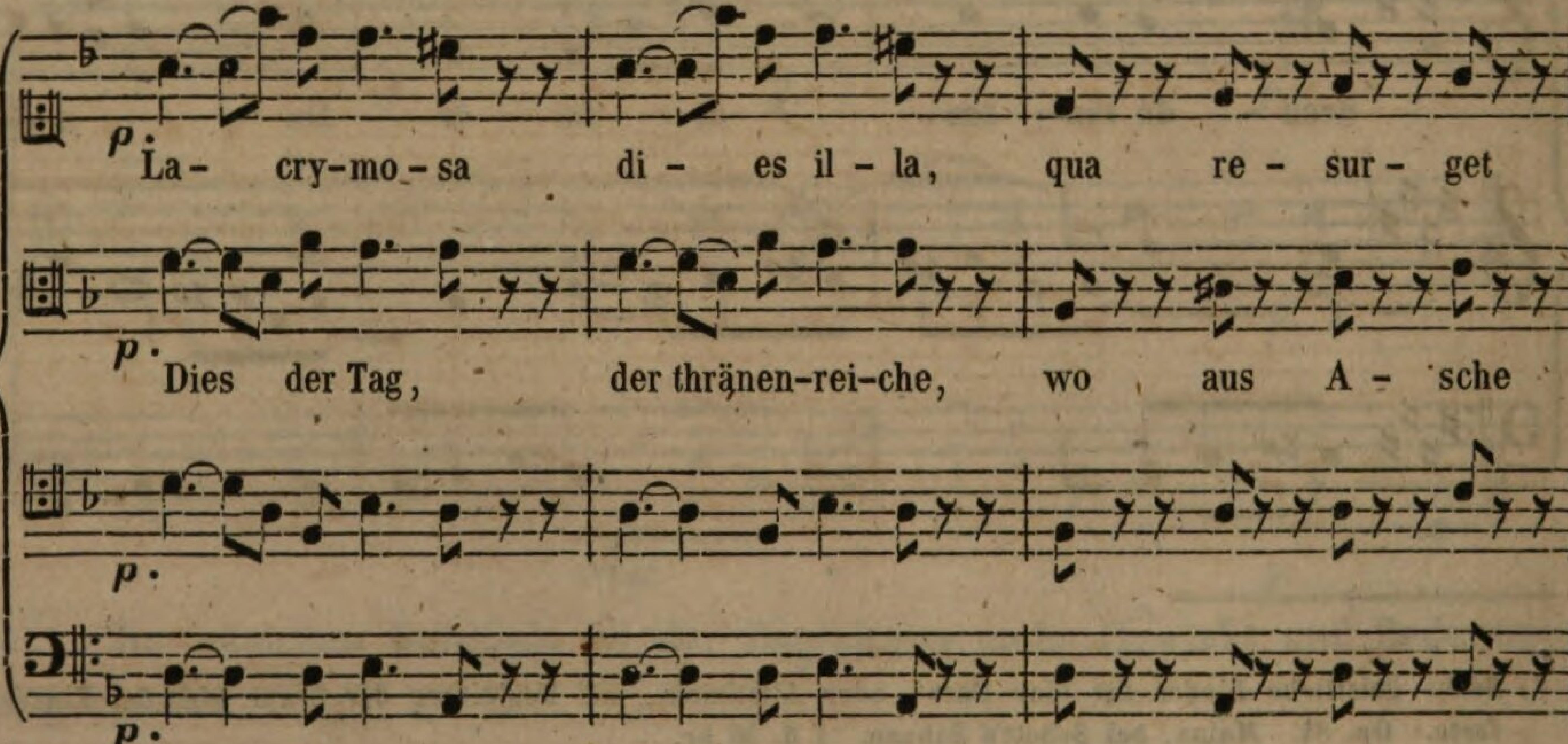
*) Sechs geistliche Lieder für eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Op. 81. Mainz, bei Schott's Söhnen. 1 fl. 30 kr.

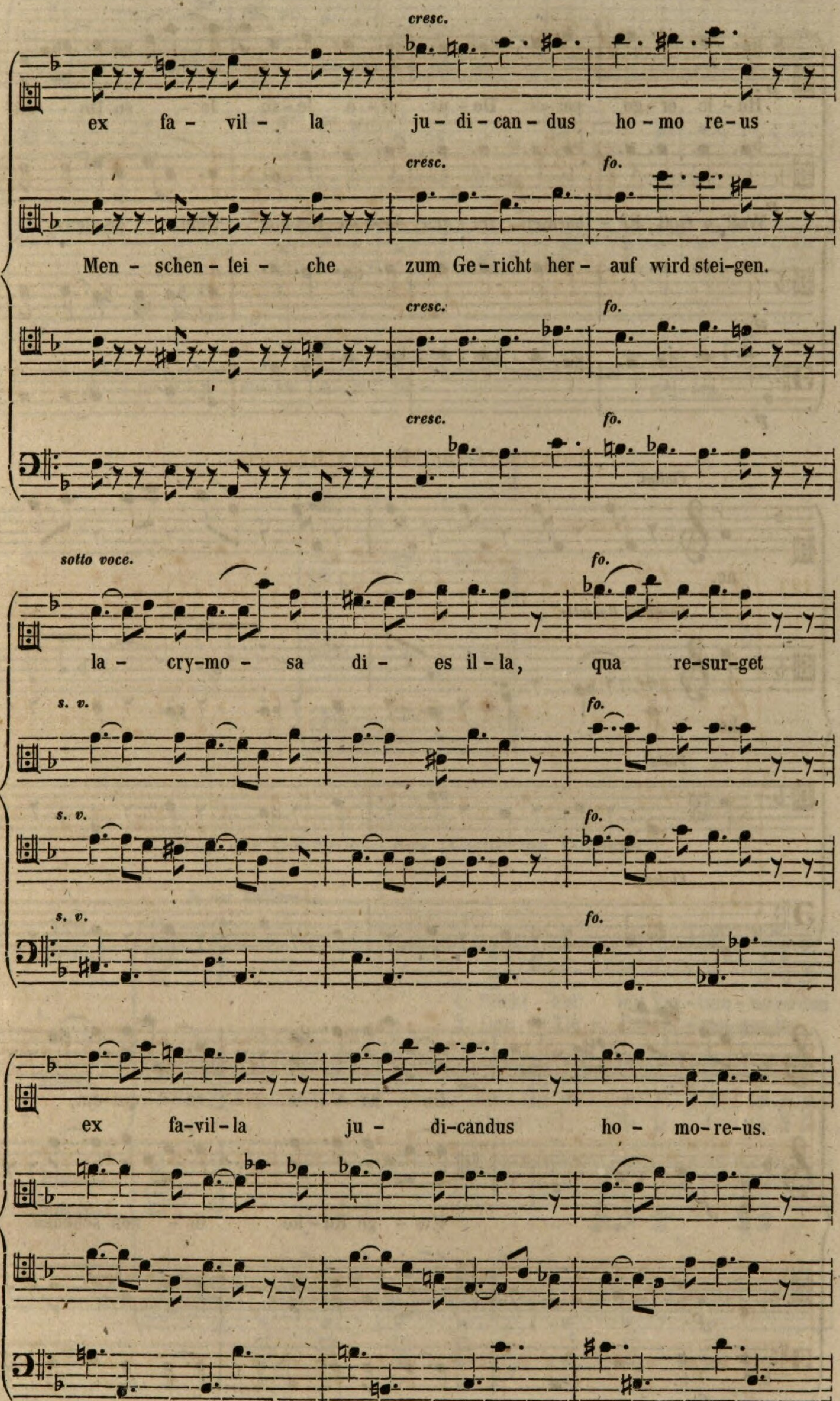


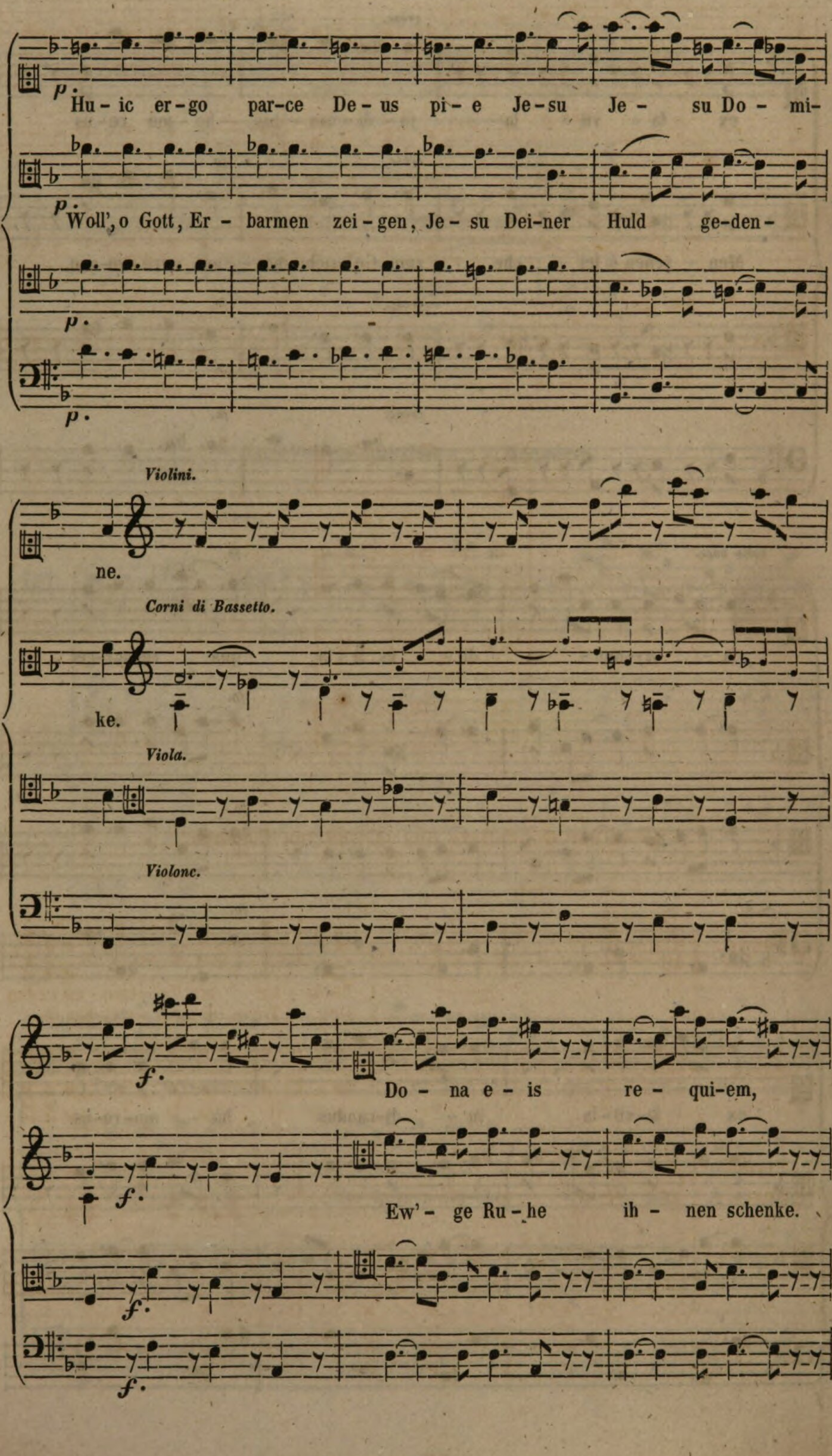
Lacrymosa aus Mozart's Requiem.

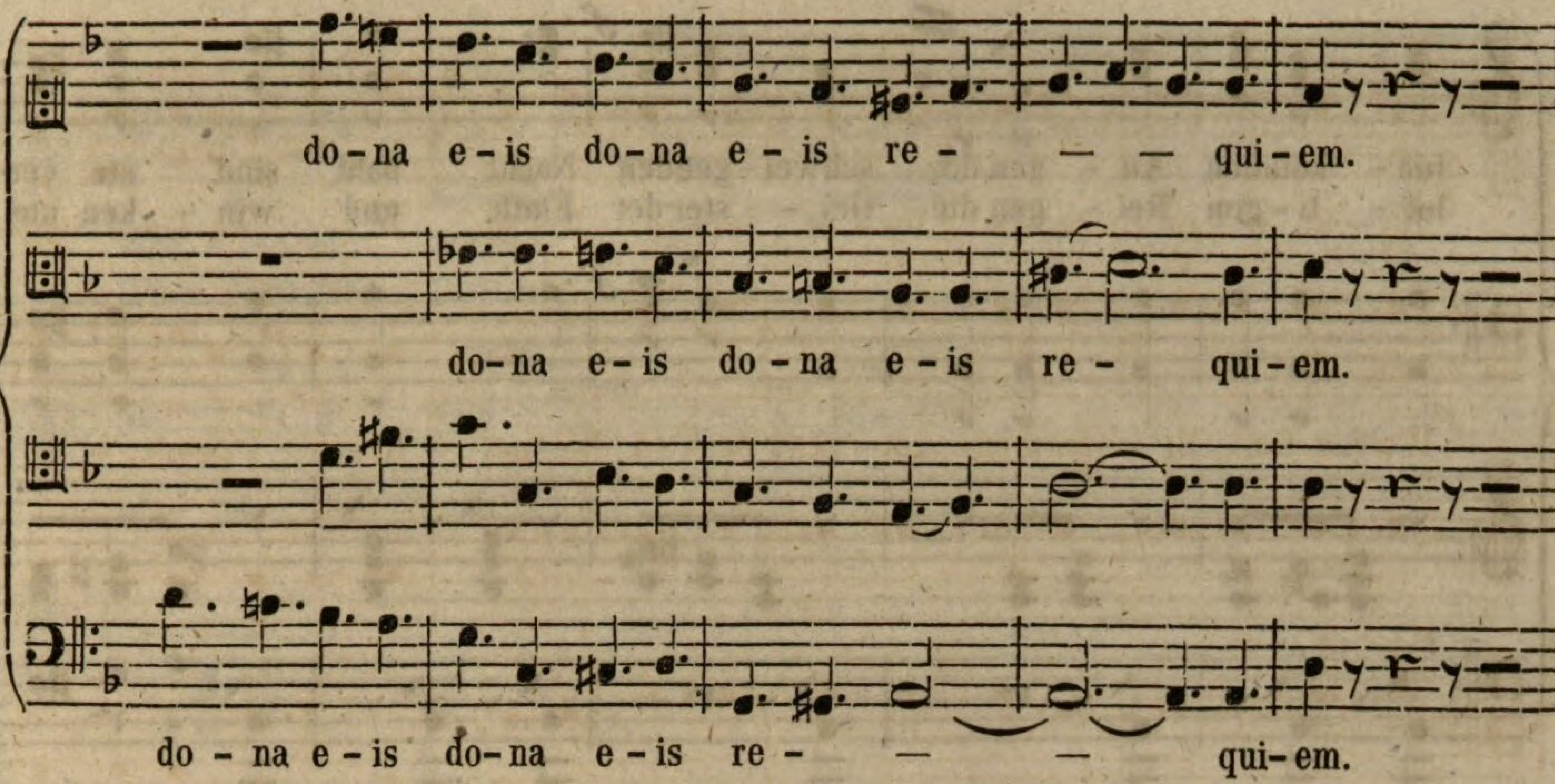
127.

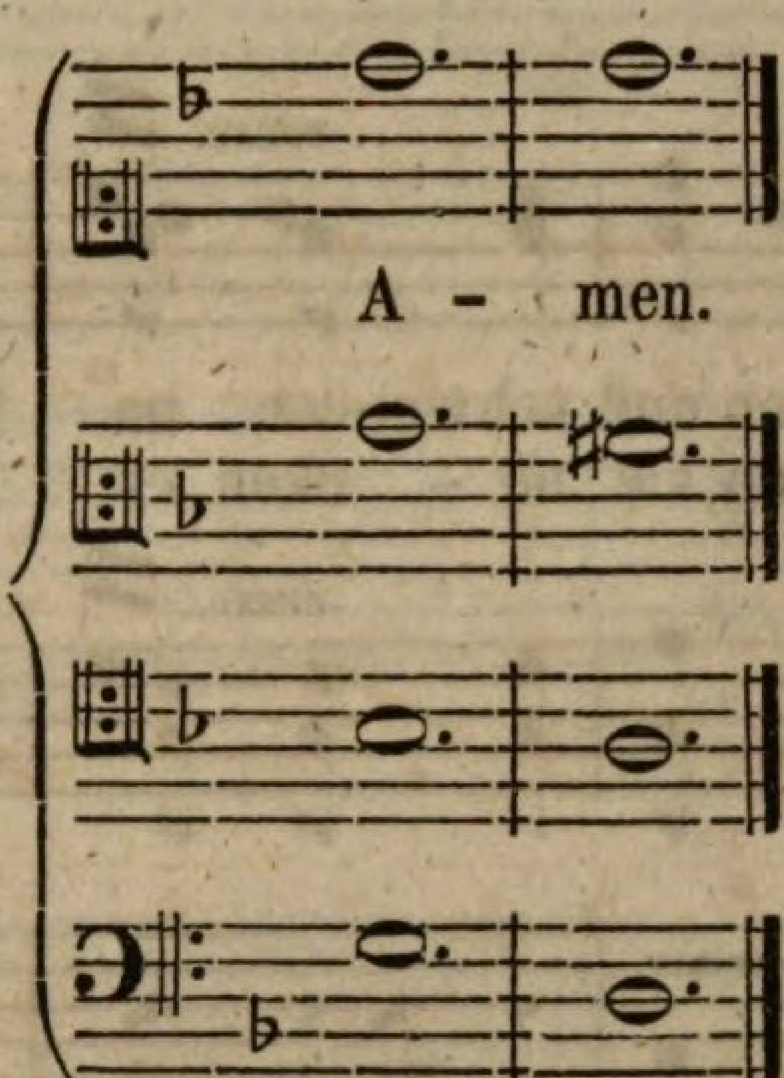





cresc.
ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us
cresc.
fo.
Men - schen - lei - che zum Ge - richt her - auf wird stei - gen.
cresc.
fo.
cresc.
fo.
sotto voce.
fo.
la - cry - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get
s. v.
fo.
s. v.
fo.
s. v.
fo.
ex fa - vil - la ju - di - candus ho - mo - re - us.

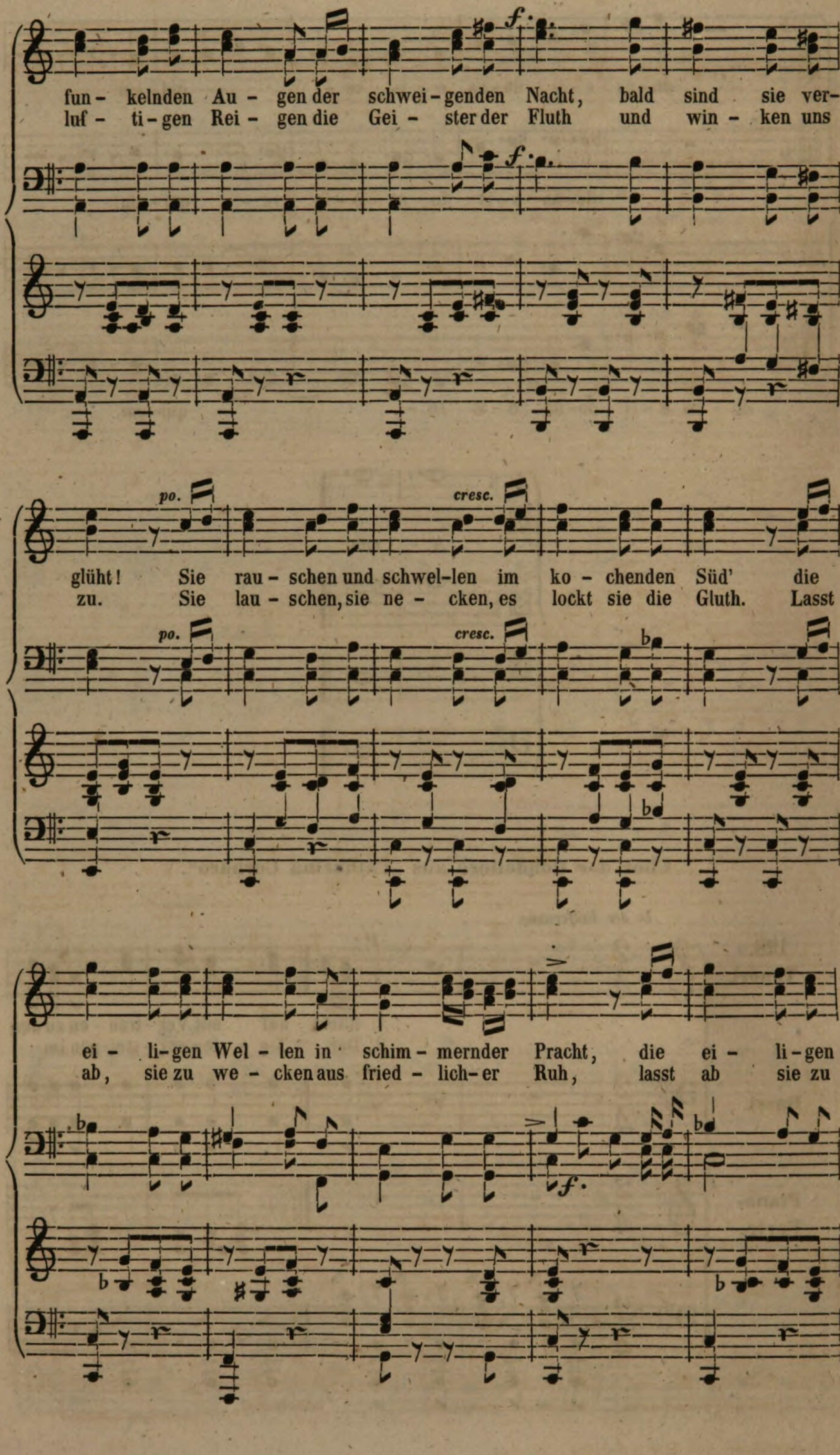

p.
Hu - ic er - go par - ce De - us pi - e Je - su Je - su Do - mi-
p.
Woll', o Gott, Er - barmen zei - gen, Je - su Deiner Huld ge-den-
p.
p.
Violini.
ne.
Corni di Bassetto.
ke.
Viola.
Violonc.
f.
Do - na e - is re - qui-em,
f.
Ew' - ge Ru - he ih - nen schenke.
f.
f.





Chor der Gondoliere aus „Catharina Cornaro".





f
fun - kelnden Au - gen der schwei - genden Nacht, bald sind sie ver-
luf - ti - gen Rei - gen die Gei - ster der Fluth und win - ken uns
f
po.
cresc.
glüht! Sie rau - schen und schwel - len im ko - chenden Süd' die
zu. Sie lau - schen, sie ne - cken, es lockt sie die Gluth. Lasst
po.
cresc.
ei - li - gen Wel - len in schim - mernder Pracht, die ei - li - gen
ab, sie zu we - cken aus fried - lich - er Ruh, lasst ab sie zu
f


p.
cresc.
Wel - len in schim -
we - cken aus fried -
p.
crecs.
— mern-der Pracht!
— li - cher Ruh!
3





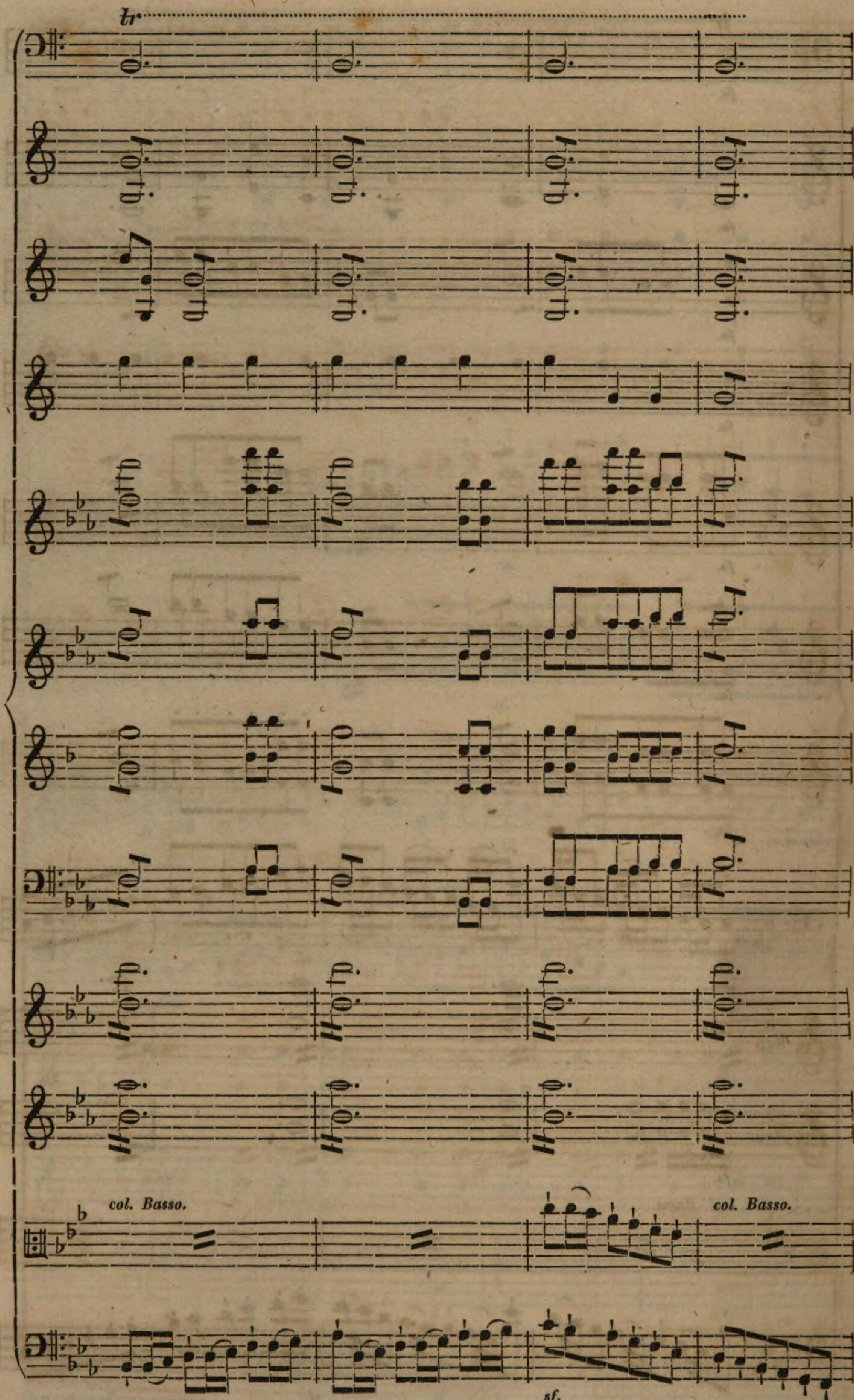
§. 11. Vierstimmige Harmonie mit Orchestermassen.

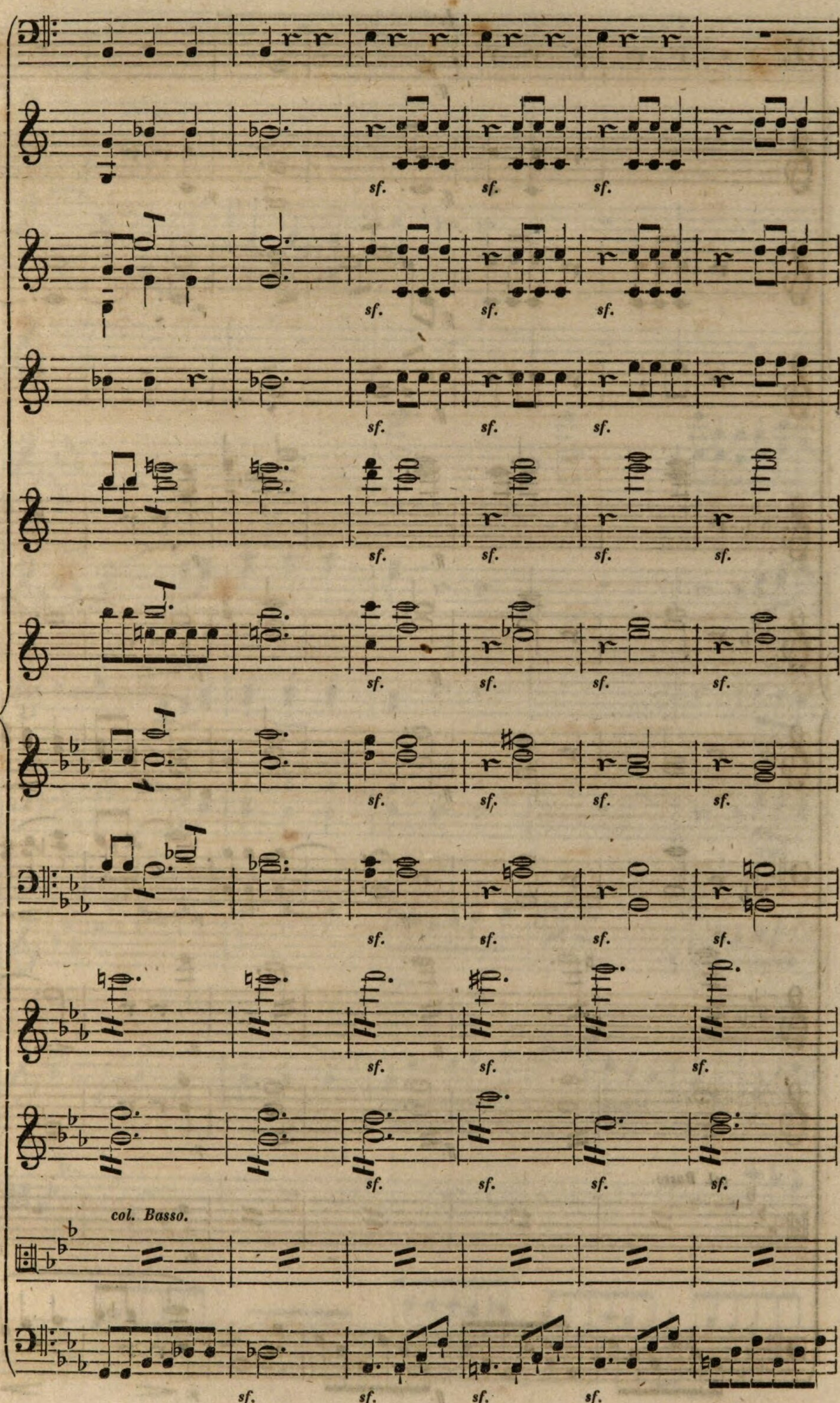
Folgender Schluss des ersten Satzes in Beethoven's Sinfonia eroica, obgleich durch 20 Instrumente ausgeführt, ist dennoch nur vierstimmig. Die Hauptmelodie liegt in den ersten 8 Tacten der Bässe; eine zweite Melodie in den Flöten-, Oboen-, Klarinett- und Fagottstimmen. Die übrigen Stimmen bilden die Harmonie mit verdoppelten Tönen. Vom elften Tacte an wechseln die Bässe die Melodie mit den Rohrinstrumenten, die Harmonie bilden die Violinen, Hörner, Trompeten und Pauken, die ersten mit Verdoppelungen.

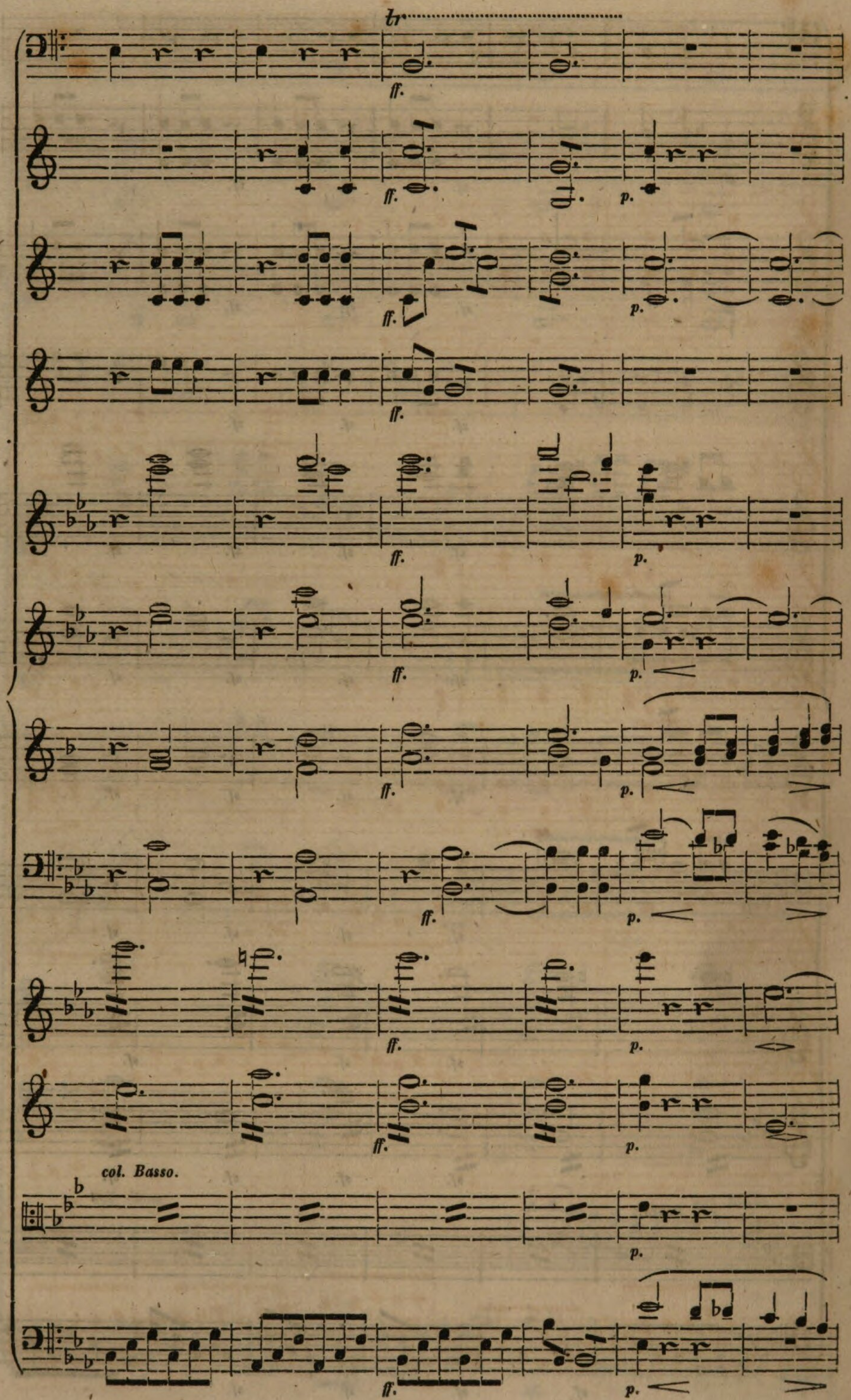

Allegro con brio 60 =
129.
Tympani in B u. Es.
p. cresc.
Clarini in Es.
p. cresc.
Corni in Es.
p. cresc.
Corno IIItio in Es.
cresc.
Flauti.
sf.
Oboi in B.
cresc.
Clarinetti in B.
sf.
Fagotti.
cresc.
sf.
Violino Imo.
cresc.
Violino IIdo.
cresc.
Viole e Basso.
cresc.
Violoncello e Basso.
cresc.

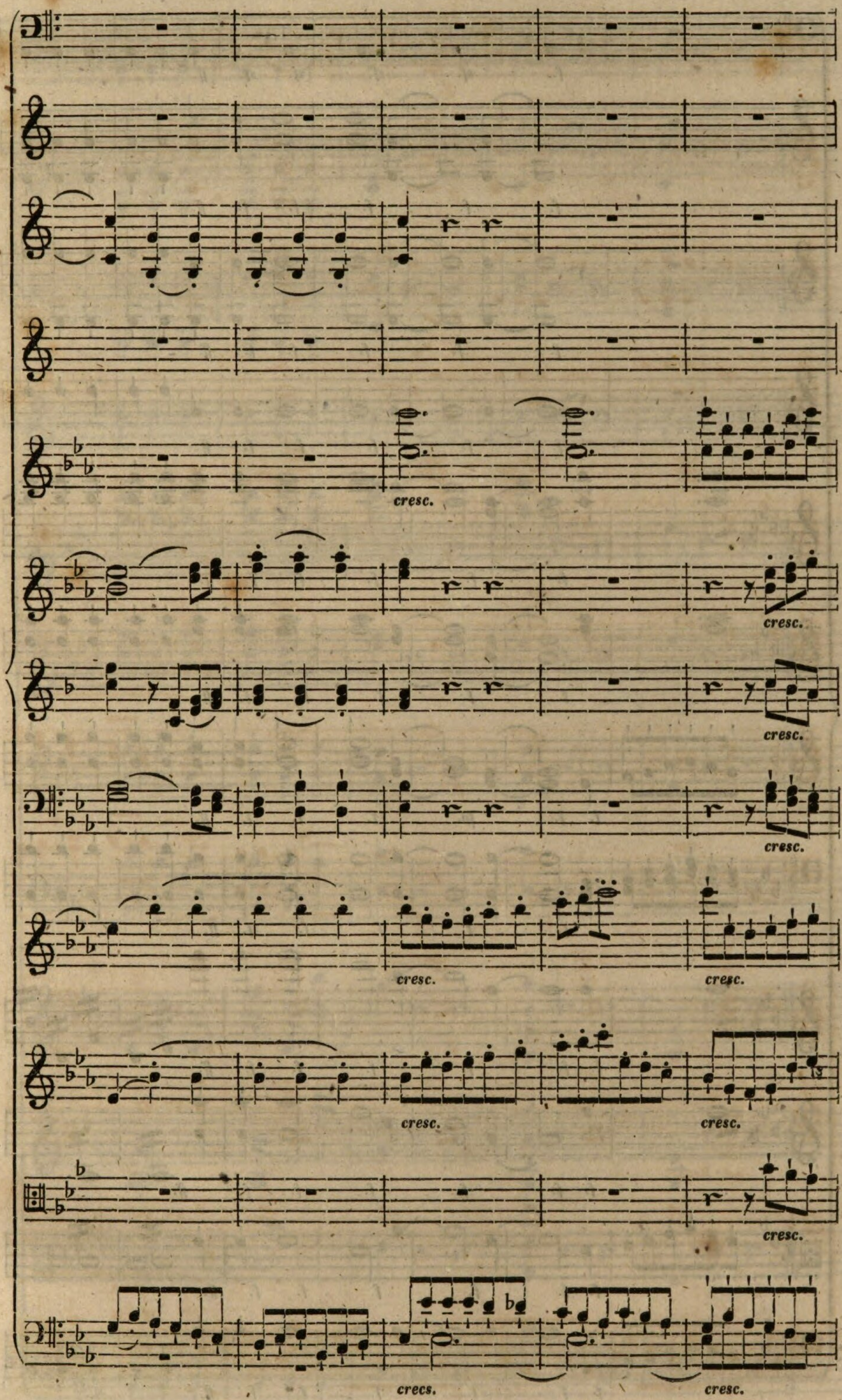

sf.
sf.
sf.
sf.

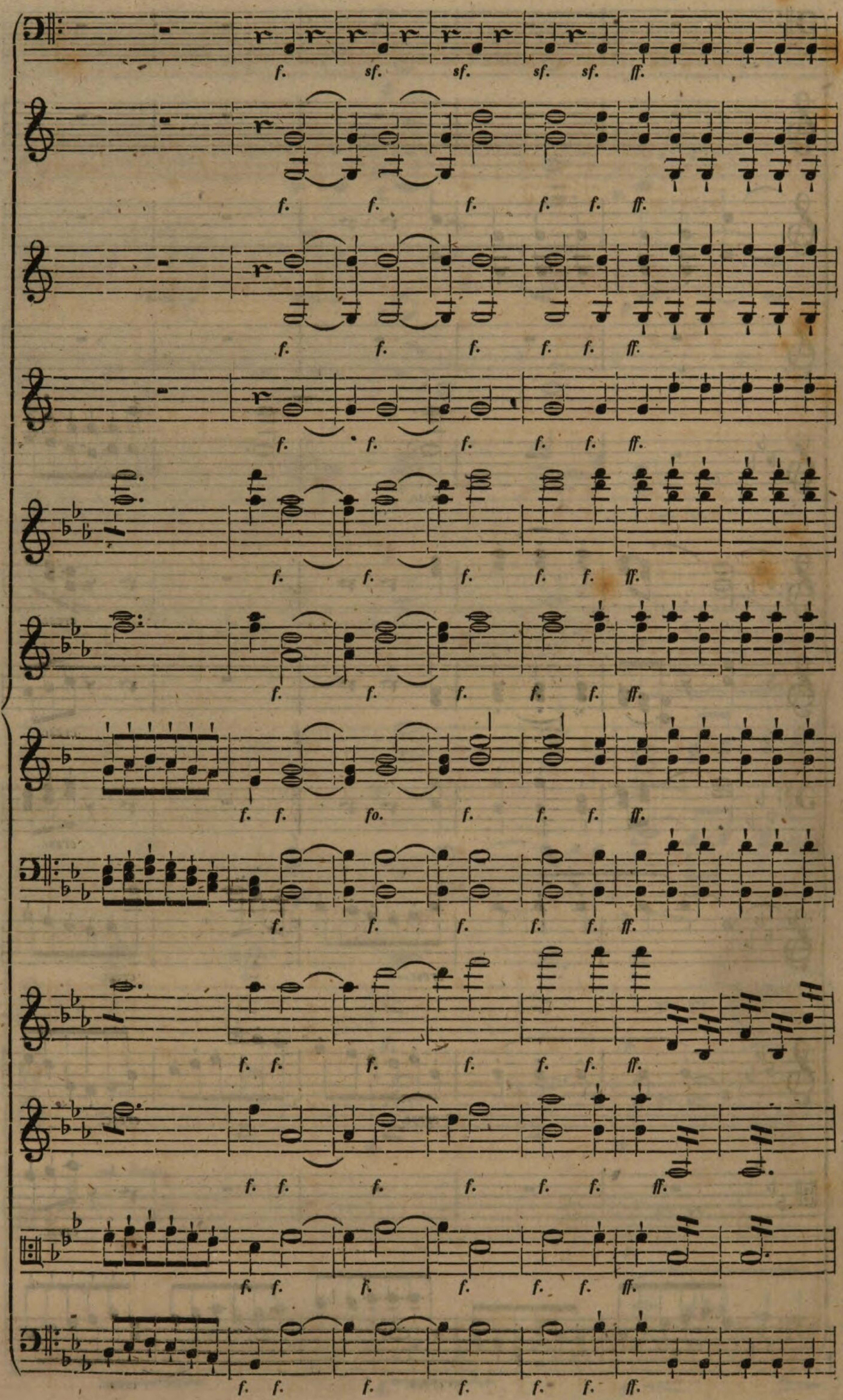

tr
fo.
fo.
fo.
fo.
fo.
fo.
fo.
fo.
sf.
fo.
fo.
col. Basso.
sf.


tr
col. Basso.
col. Basso.
sf.


sf.
col. Basso.

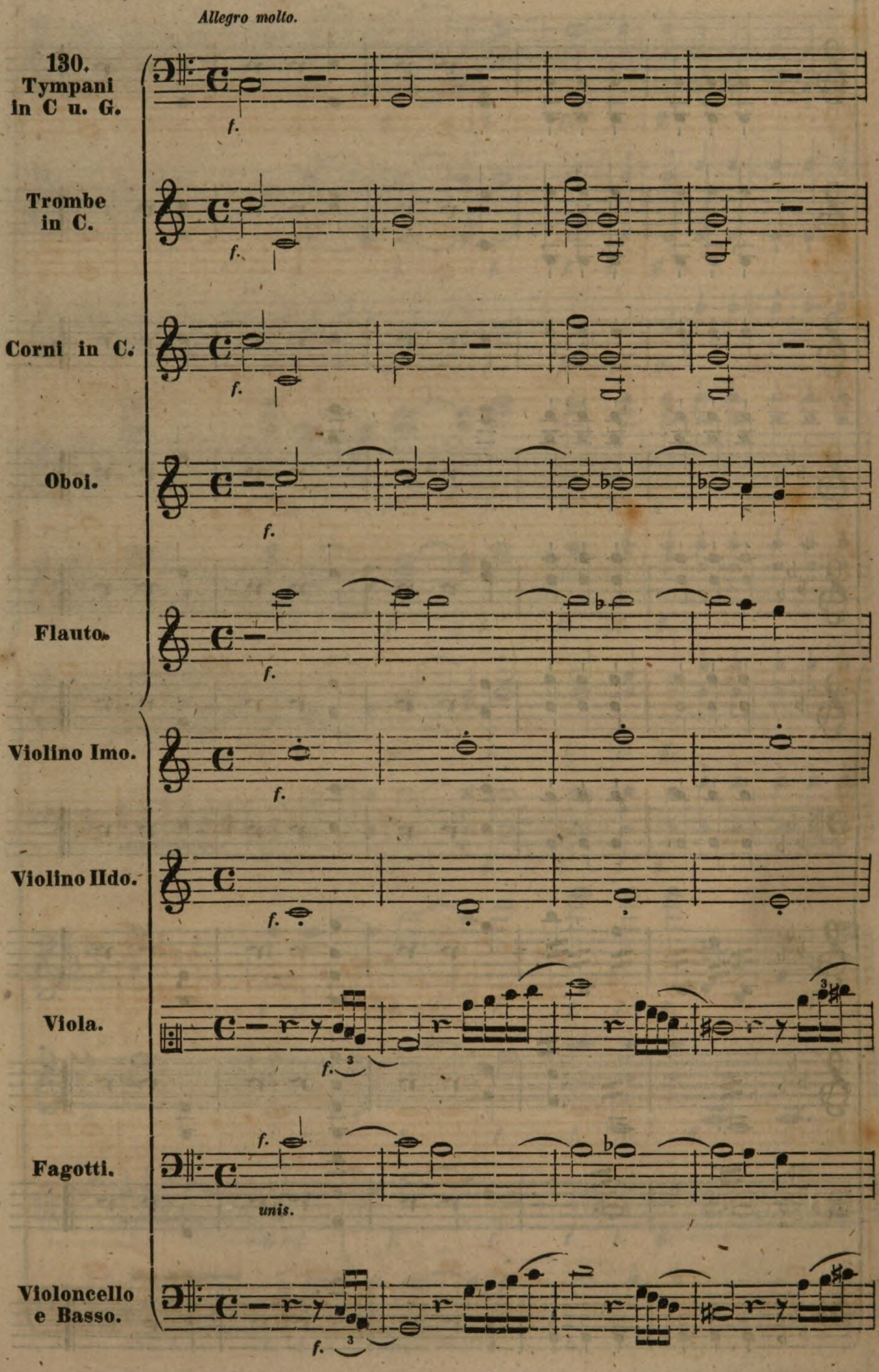

tr
ff.
p.
col. Basso.

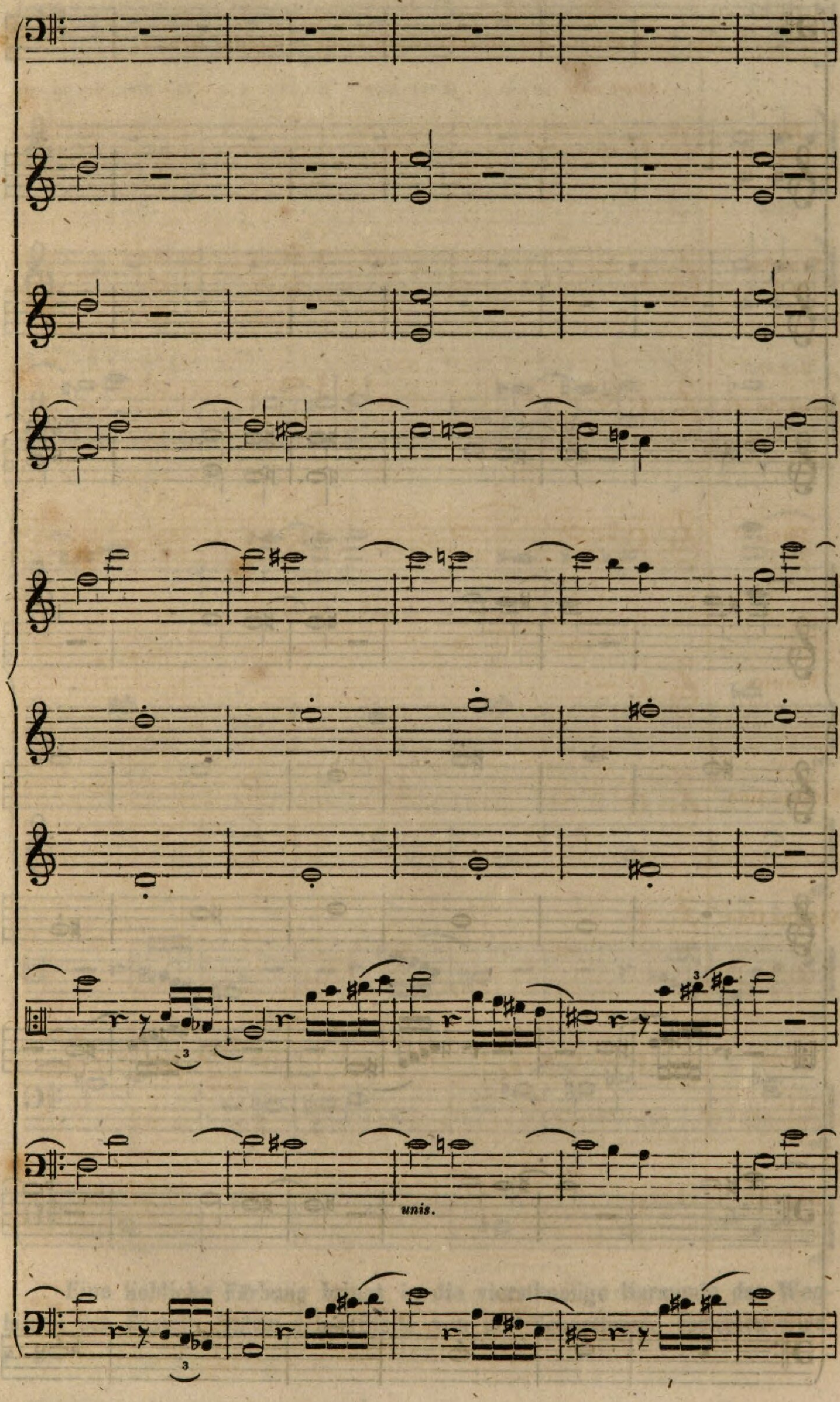

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
crecs.
cresc.

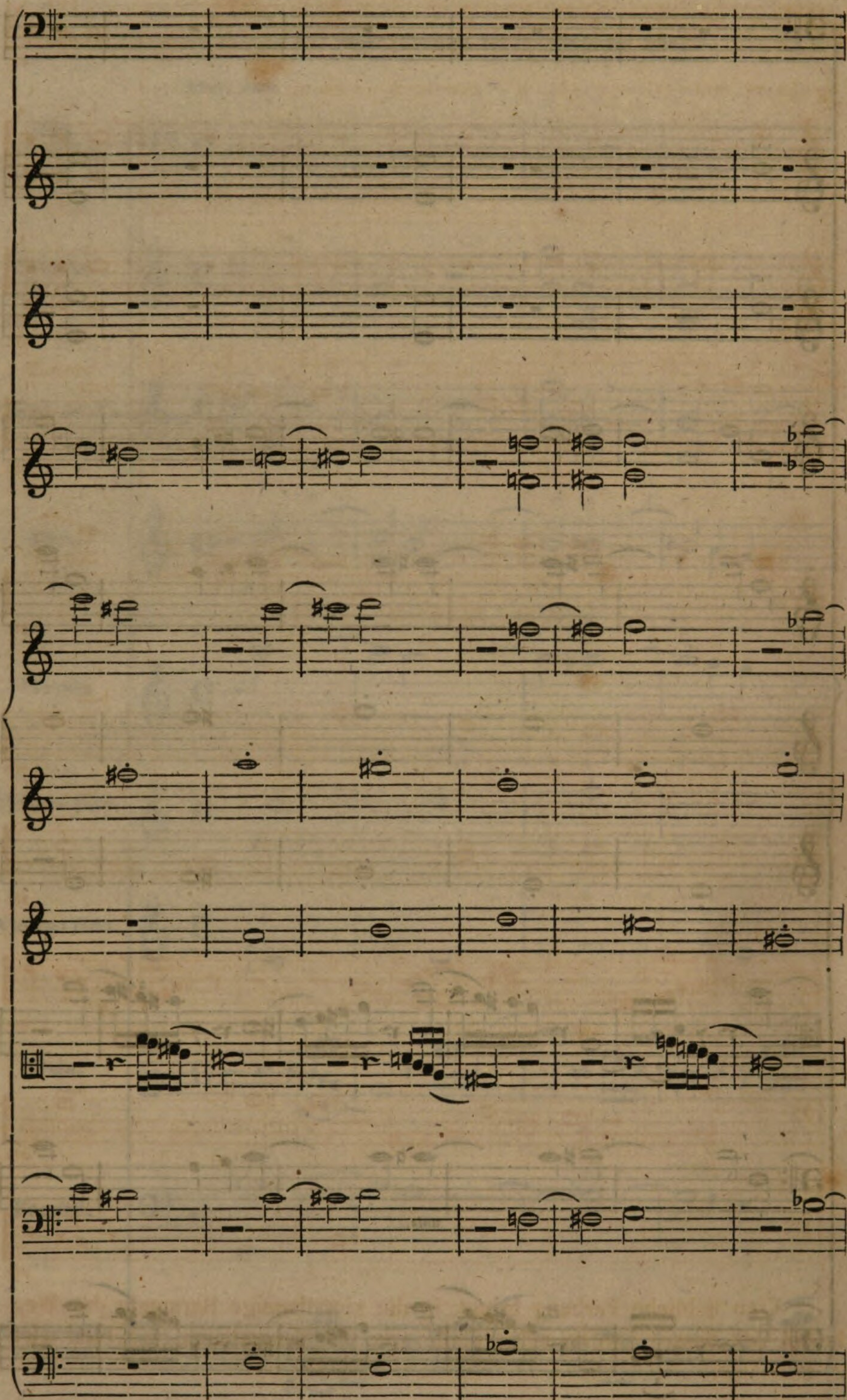

f. sf. sf. sf. sf. ff.
f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. ff.
f. f. fo. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. f. ff.
f. f. f. f. f. f. ff.



Aus dem Finale der Mozart'schen Cdur-Sinfonie Nro. 4.

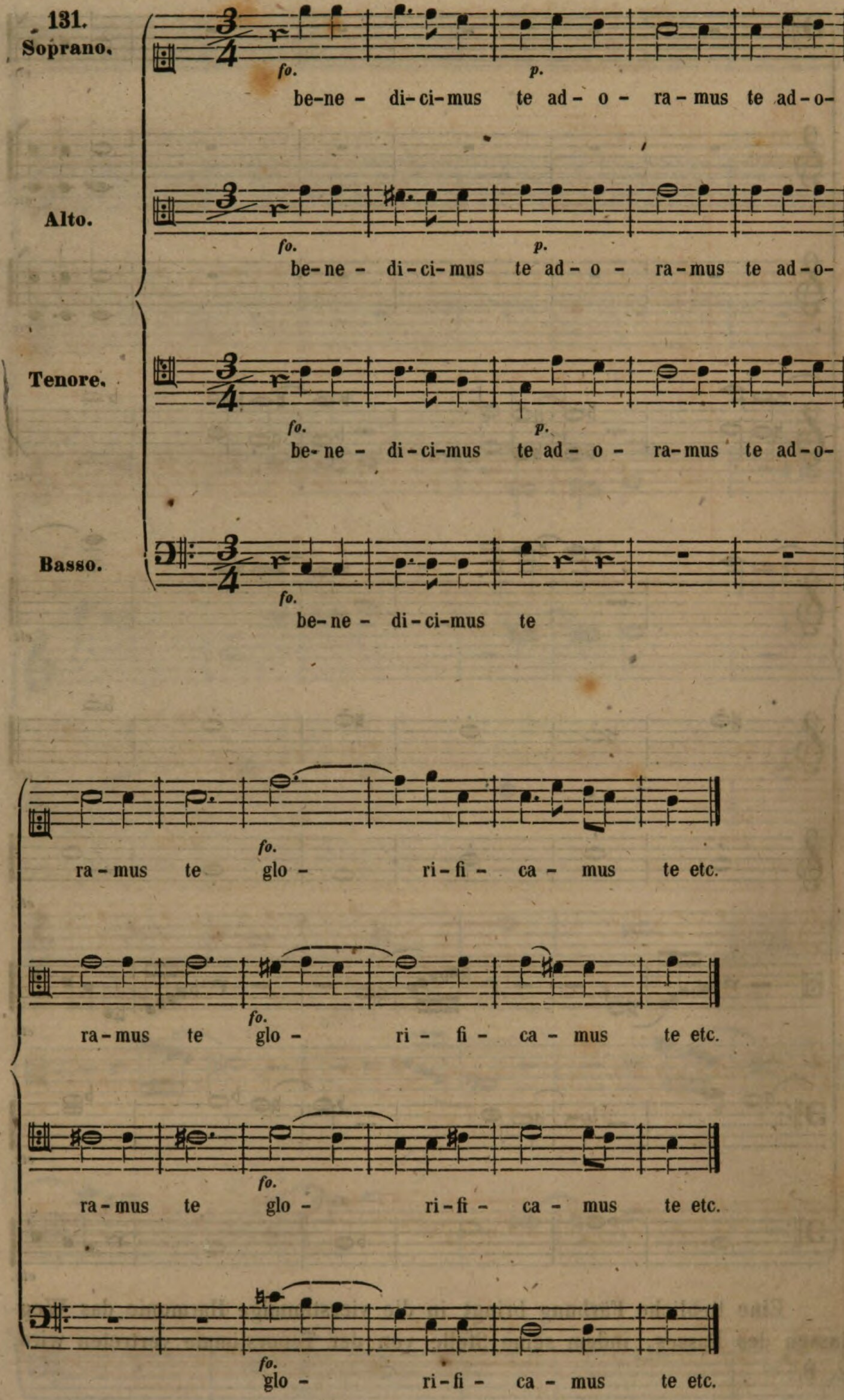



unis.

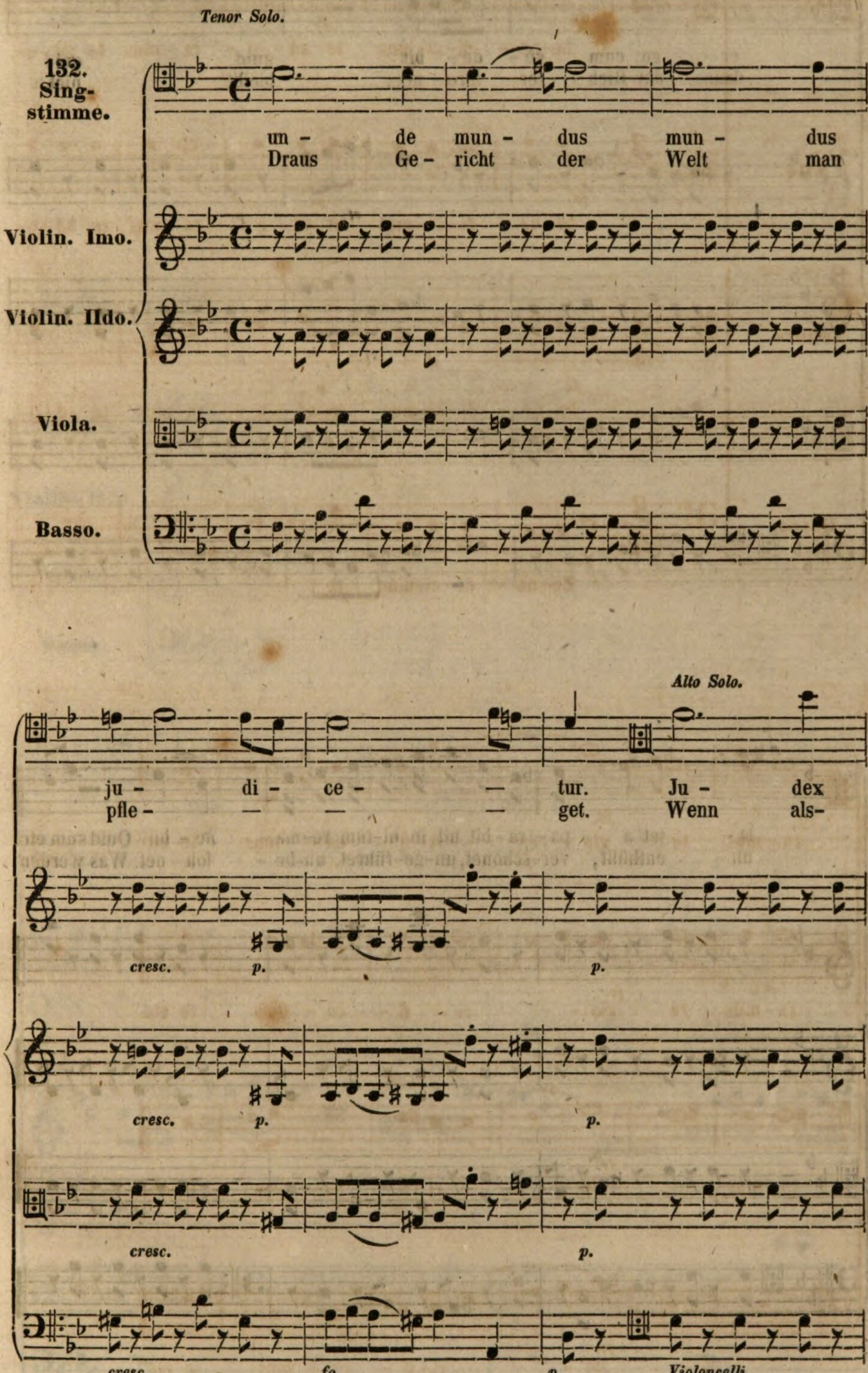


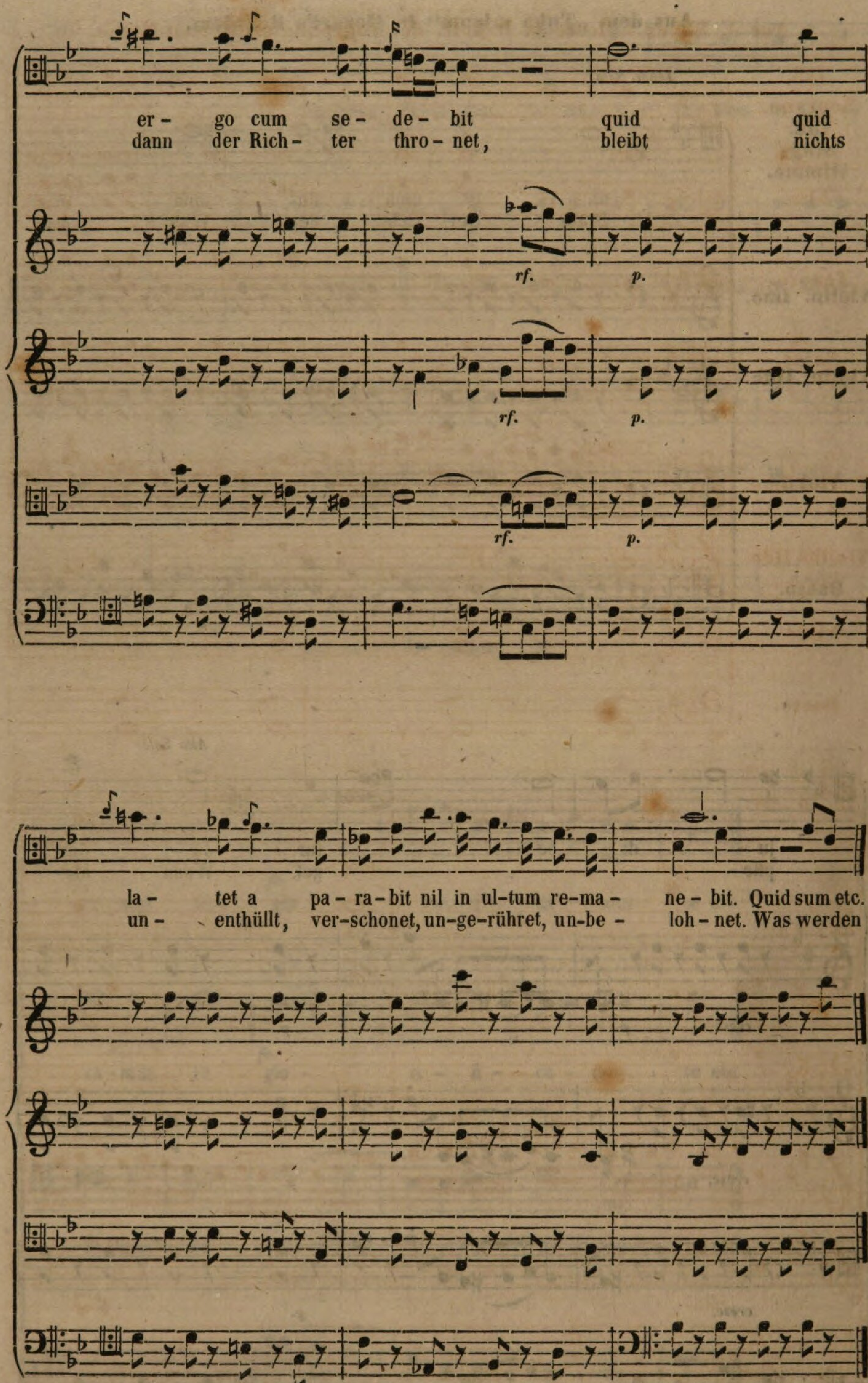


Eine liebliche Färbung bringt in die vierstimmige Harmonie das Weglassen des Basses, indem seine Stelle von der Tenorstimme vertreten wird, z. B.:

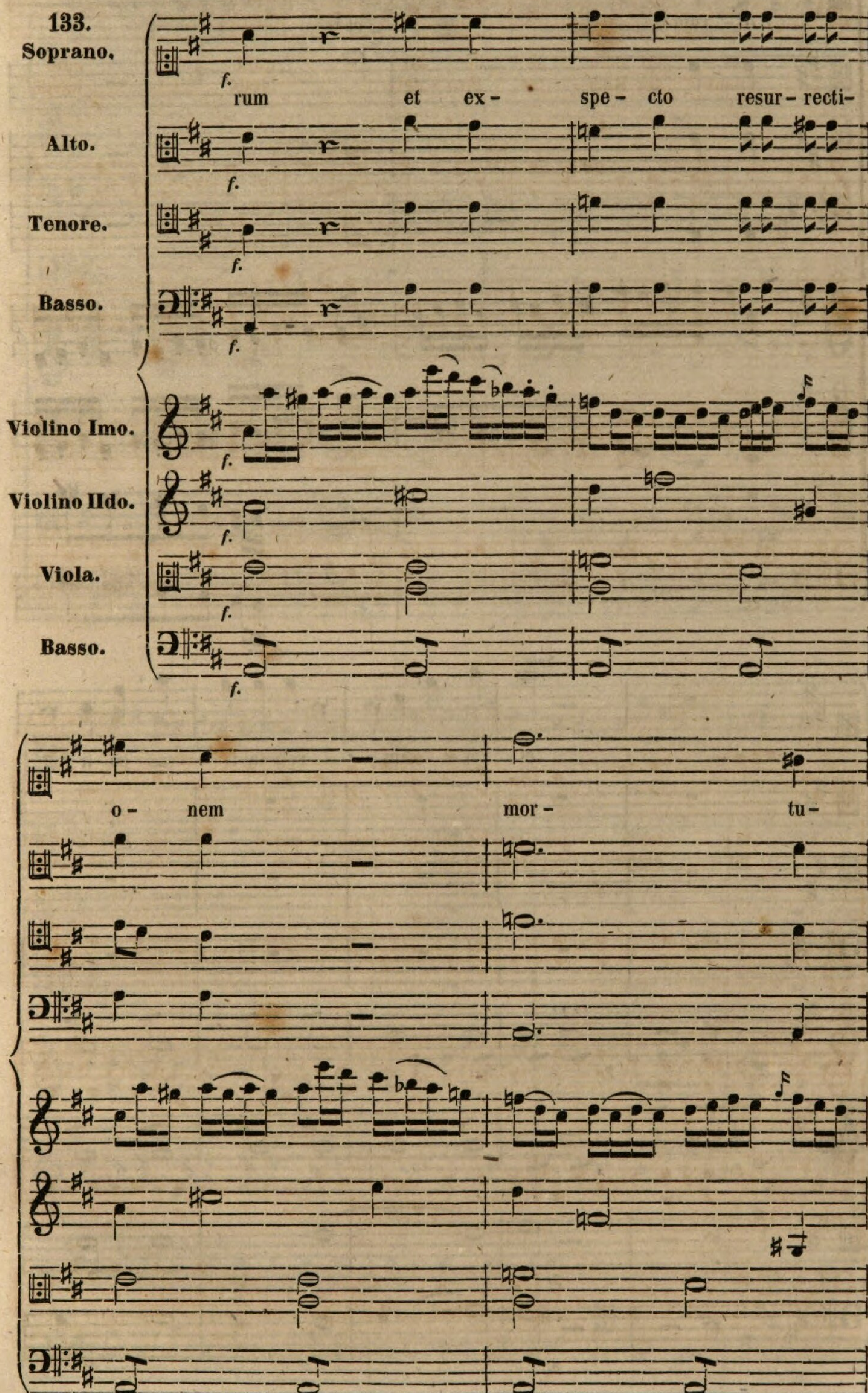

131.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
fo.
p.
be-ne - di-ci-mus te ad- o - ra-mus te ad-o-
be-ne - di-ci-mus te ad- o - ra-mus te ad-o-
be-ne - di-ci-mus te ad- o - ra-mus te ad-o-
be-ne - di-ci-mus te
ra-mus te glo - ri-fi - ca - mus te etc.
ra-mus te glo - ri - fi - ca - mus te etc.
ra-mus te glo - ri-fi - ca - mus te etc.
glo - ri-fi - ca - mus te etc.

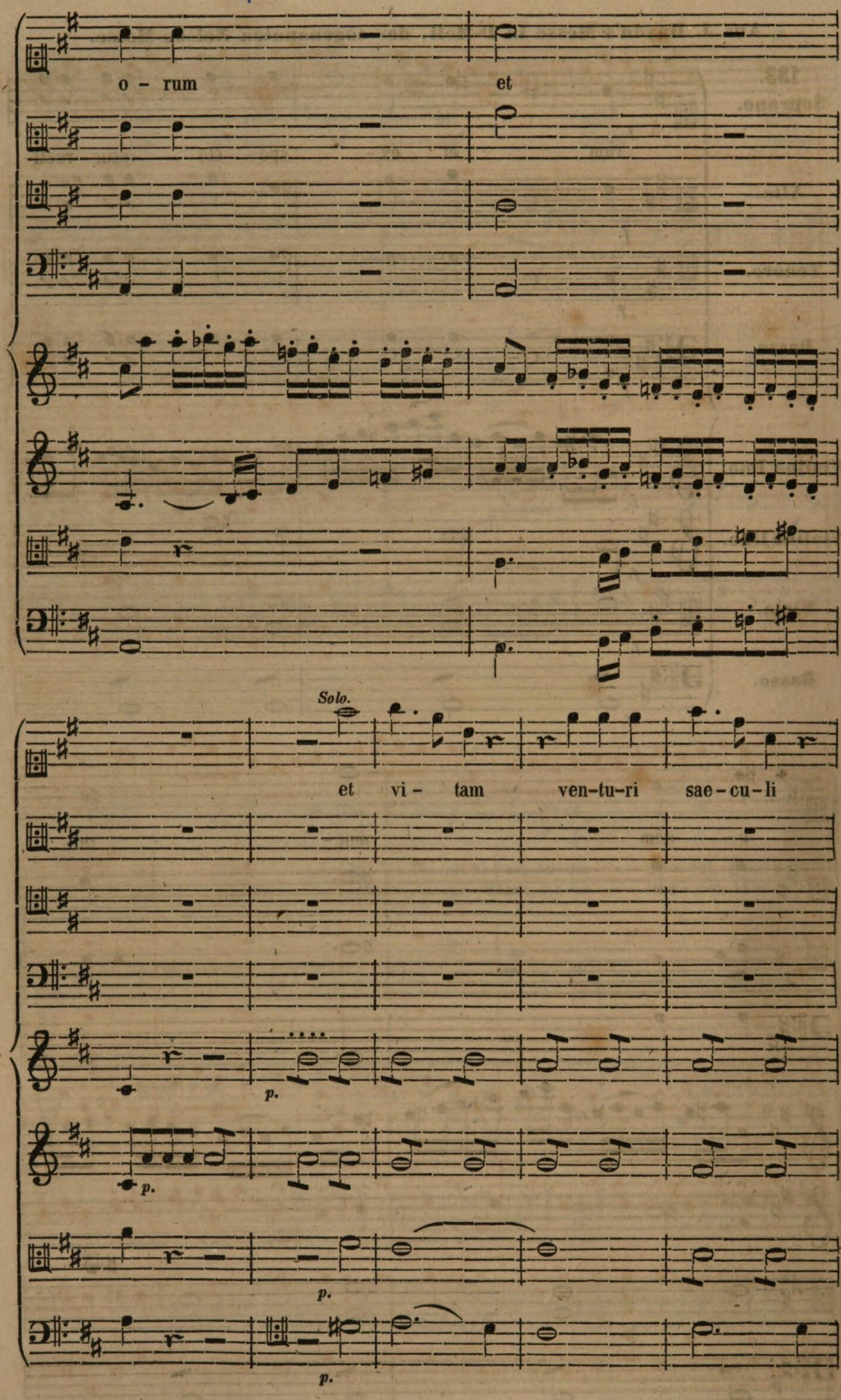
Aus dem „Tuba mirum" in Mozart's Requiem.

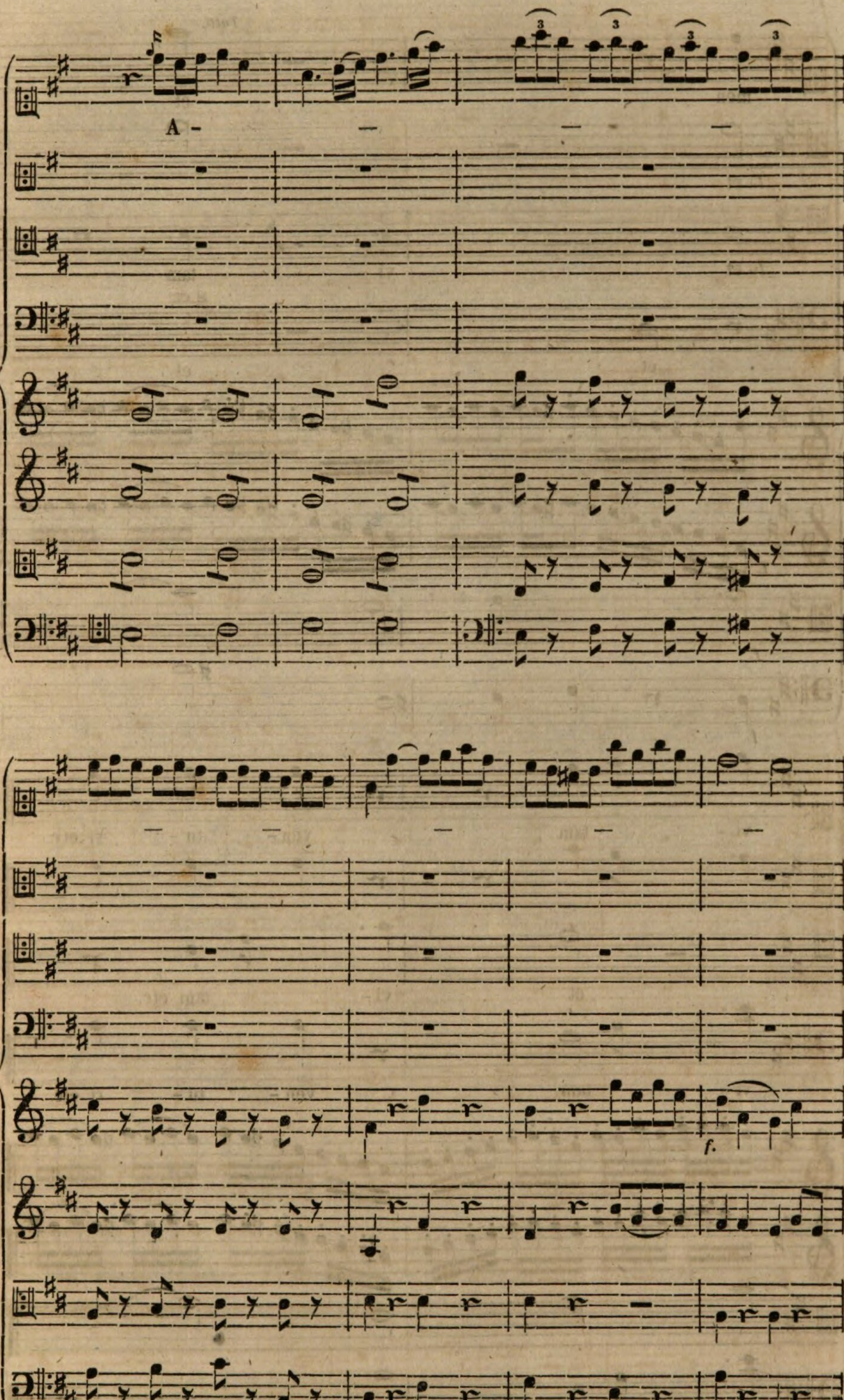


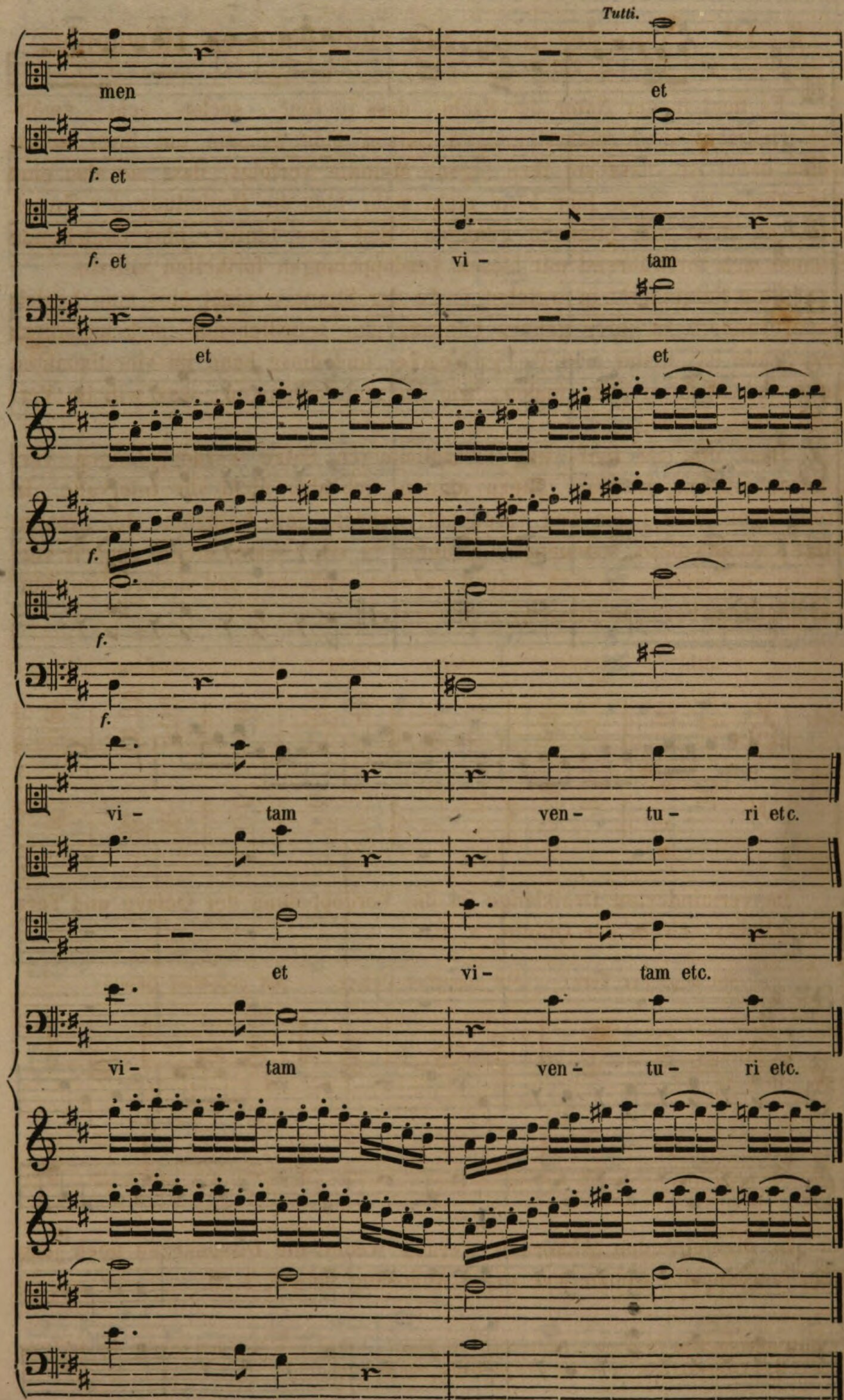

er- go cum se- de- bit quid quid
dann der Rich- ter thro-net, bleibt nichts
rf. p.
rf. p.
rf. p.
la- tet a pa-ra-bit nil in ul-tum re-ma- ne-bit. Quid sum etc.
un- enthüllt, ver-schonet, un-ge-rühret, un-be- loh-net. Was werden

Aus J. Haydn's Messe in D-Moll, der sogenannten Nelson-Messe.




o - rum
et
Solo.
et vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li
p.
p.
p.
p.


A -
f.


Tutti.
men
et
f. et
et
f. et
vi -
tam
et
et
f.
f.
f.
vi -
tam
ven -
tu -
ri etc.
et
vi -
tam etc.
vi -
tam
ven -
tu -
ri etc.

§. 13. Von der mehr als vierstimmigen Harmonie.

Es liegt in der Natur der Sache, dass in fünf-, sechs-, acht-, zwölf- und vielleicht noch mehrstimmigen Sätzen jede Stimme um ihrer selbst willen dabei ist, dass sie ihre eigene Melodie verfolgt, dass sie also eine wesentliche ist; denn hier kann nicht mehr blos die Begleitung der Zweck sein, da hiezu vier Stimmen genügen, und eine fünfte, blos begleitende Stimme sich fortwährend mit blosen Verdoppelungen forthelfen müsste.

Eine Schreibart, in welcher jede der Stimmen nicht blos eine begleitende, sondern in ihrer ganzen Führung eine selbstlebende, sich melodisch bewegende ist, nennt man Polyphonie, und diese kann im vierstimmigen Satze ebenso ihren Platz finden, wie im mehrstimmigen, was wir im Verlaufe sehen werden.

Dass nun im fünf- und mehrstimmigen Satze Verdoppelungen vorkommen müssen, ist klar. Hiezu eignen sich aber nicht alle Intervalle. In Dreiklängen kann jeder Ton verdoppelt werden, mit Ausnahme der grossen Terze, wenn diese sogenannter Leiteton *) ist. Wäre dieser doppelt vorhanden, so müsste er sich doppelt aufwärts auflösen, und dadurch entstünden Octaven-Fortschreitungen, z. B.

134.



Im verminderten Dreiklange ist die Verdoppelung der Octave und Terz gewöhnlicher, als in der Quinte, z. B.

135.



In dissonirenden Akkorden werden weder die Dissonanzen noch jene Noten verdoppelt, welche nur eine Auflösung haben, z. B.

*) Leiteton nennt man die grosse siebente Stufe der Tonart, welche sich nach dem Gesetze der Auflösung aufwärts bewegt, da sie in der zweiten Hälfte sich befindet.

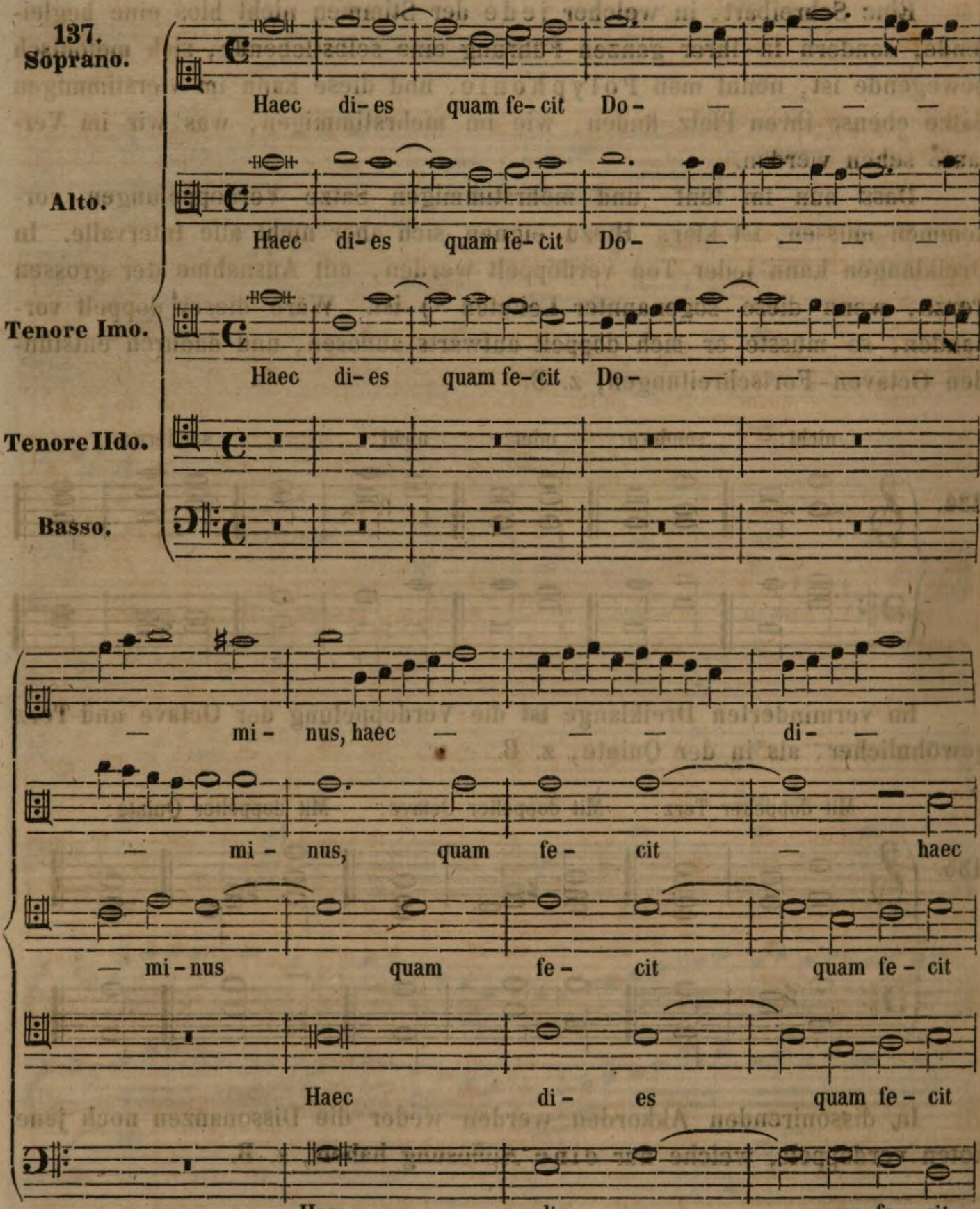
136.



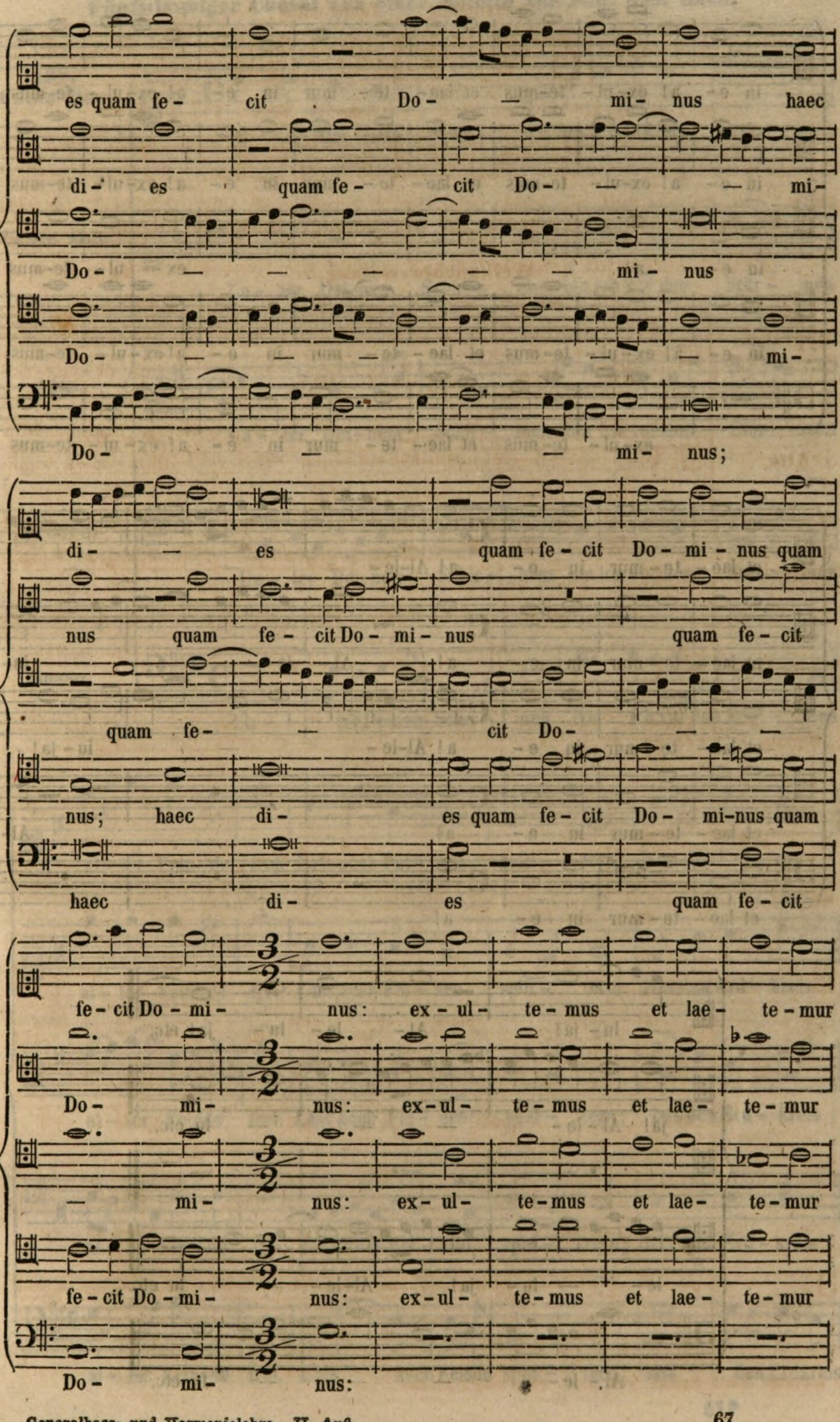
Es mögen nun einige mehr als vierstimmige Beispiele folgen.

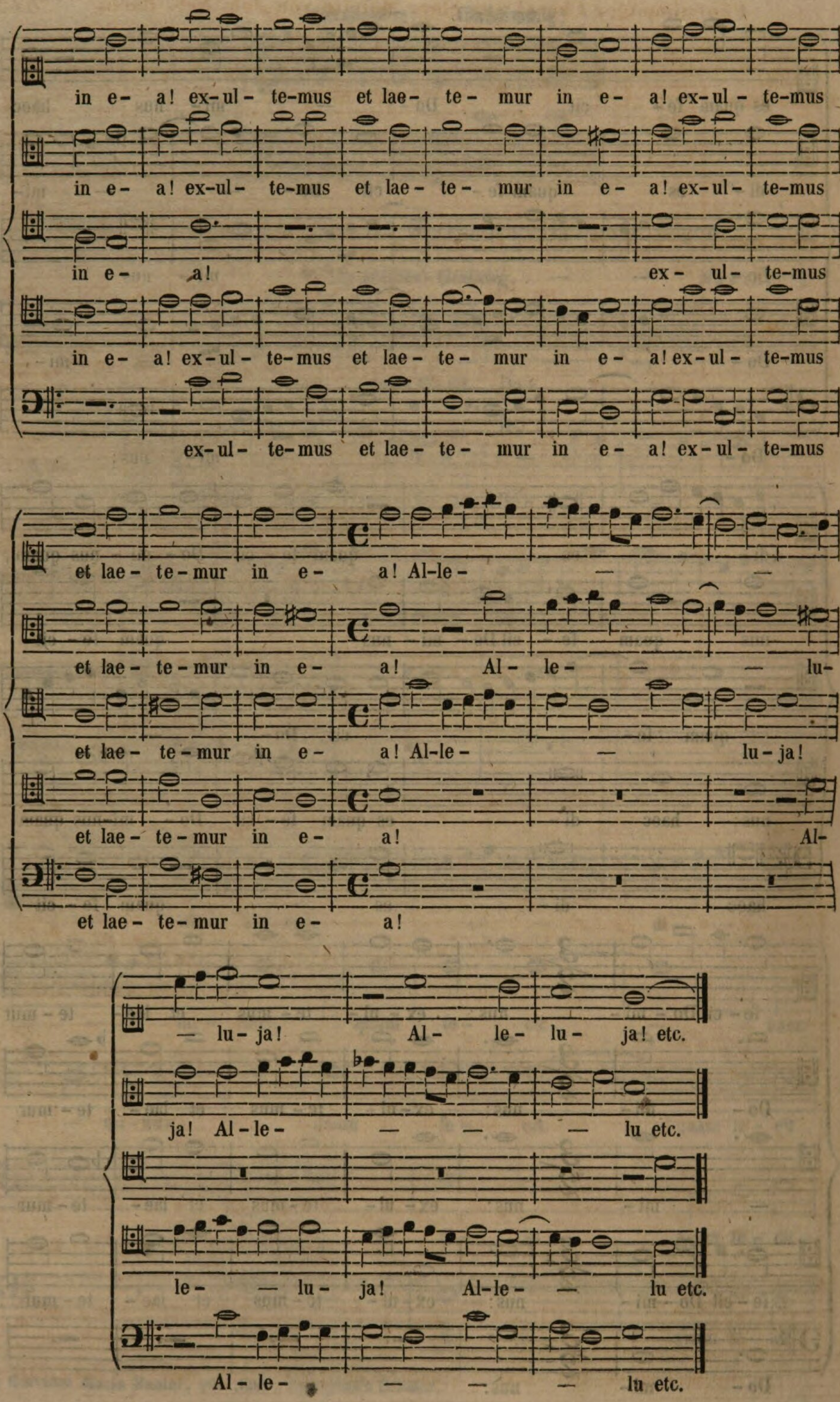
Weihnachts-Gesang. **Nanini. *)**

137.

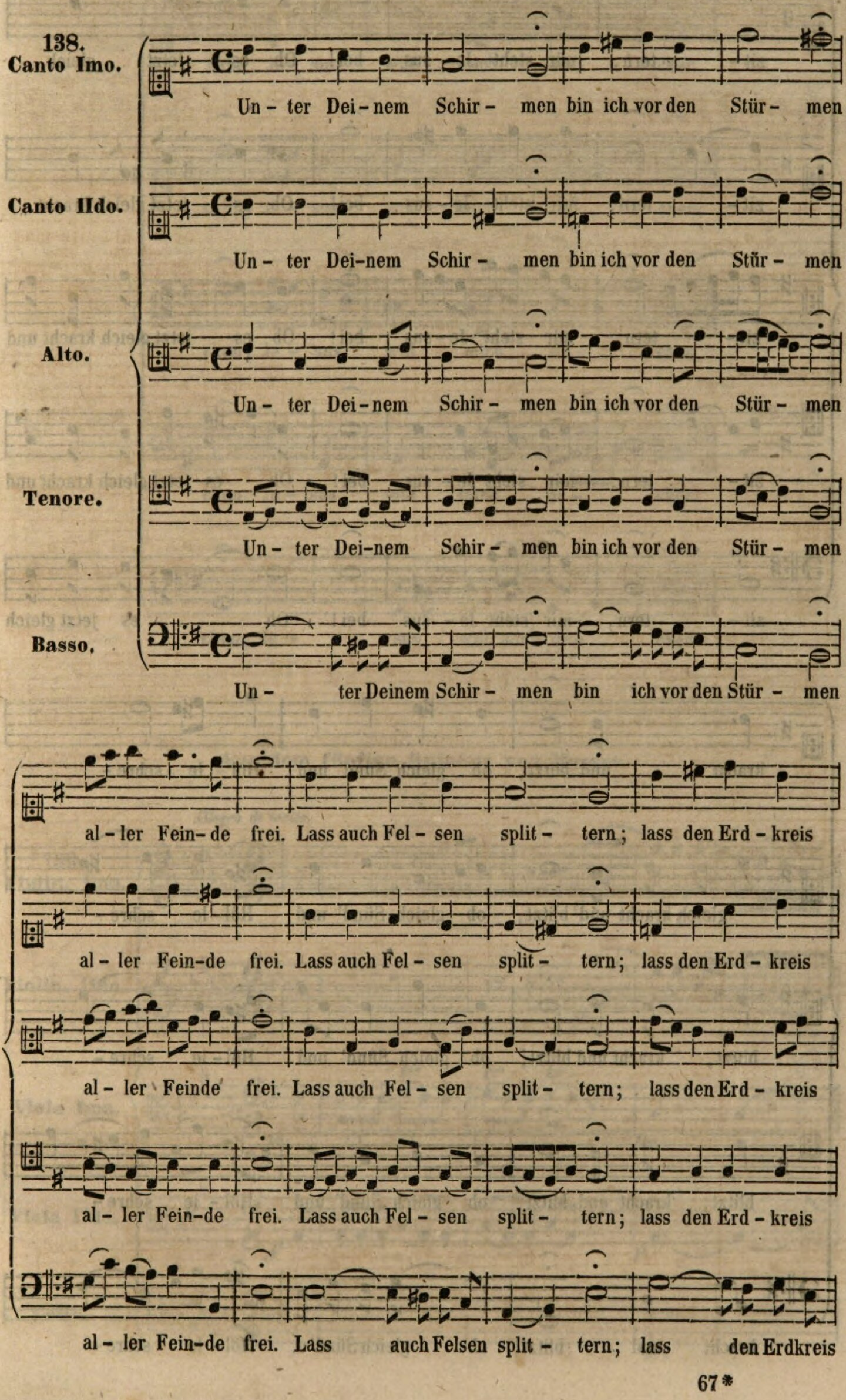


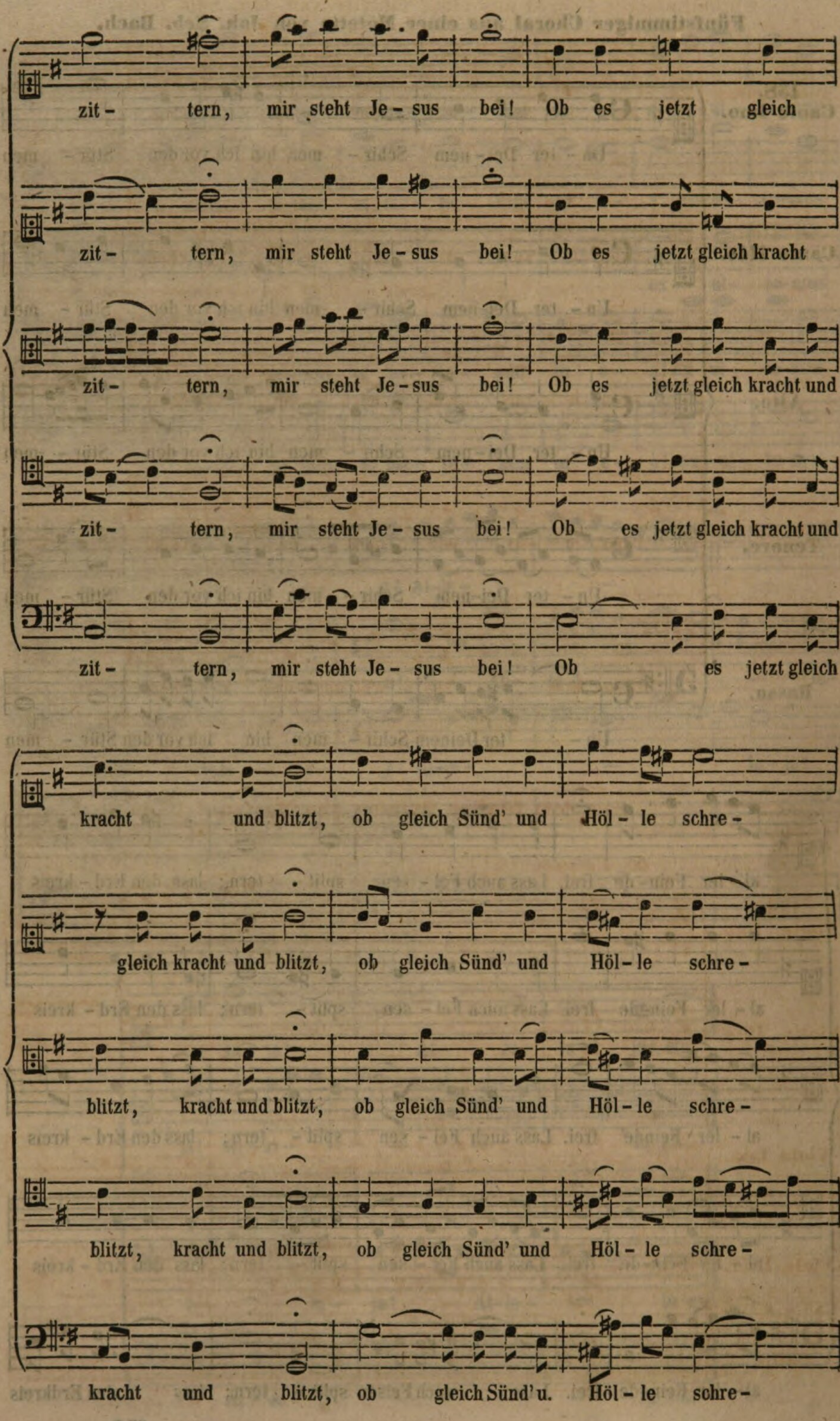
*) Giovanni Maria Nanini, geb. 1560, Palestrina's Schüler.

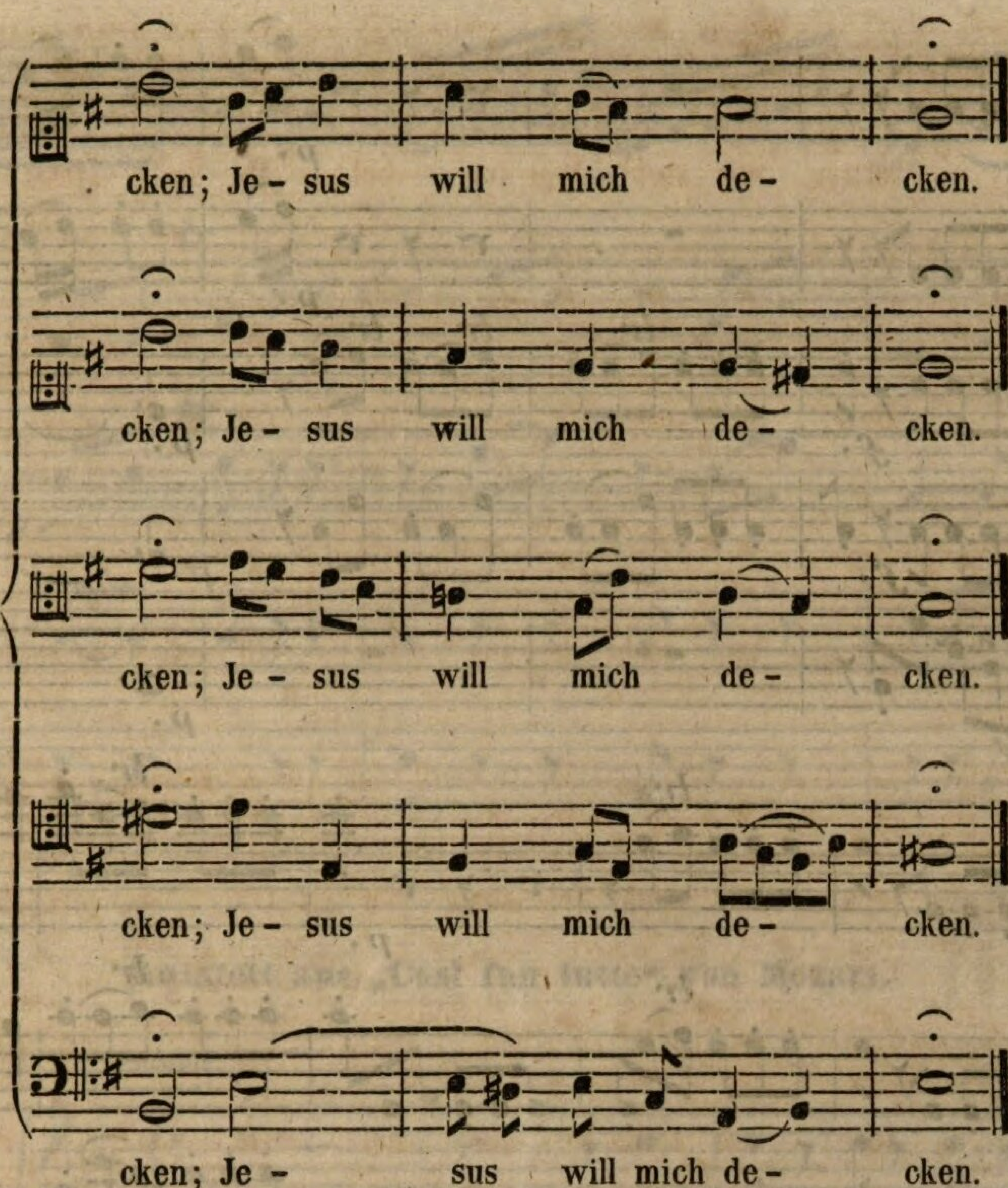

es quam fe - cit . Do - — mi - nus haec
di - es quam fe - cit Do - — — mi -
Do - — — — — — mi - nus
Do - — — — — — — mi -
Do - — — mi - nus;
di - — es quam fe - cit Do - mi - nus quam
nus quam fe - cit Do - mi - nus quam fe - cit
quam fe - — cit Do - — —
nus; haec di - es quam fe - cit Do - mi-nus quam
haec di - es quam fe - cit
fe - cit Do - mi - nus: ex - ul - te - mus et lae - te - mur
Do - mi - nus: ex - ul - te - mus et lae - te - mur
— mi - nus: ex - ul - te - mus et lae - te - mur
fe - cit Do - mi - nus: ex - ul - te - mus et lae - te - mur
Do - mi - nus:


in e- a! ex-ul- te-mus et lae- te- mur in e- a! ex-ul- te-mus
in e- a! ex-ul- te-mus et lae- te- mur in e- a! ex-ul- te-mus
in e- a! ex- ul- te-mus
in e- a! ex-ul- te-mus et lae- te- mur in e- a! ex-ul- te-mus
ex-ul- te-mus et lae- te- mur in e- a! ex-ul- te-mus
et lae- te-mur in e- a! Al-le- — —
et lae- te-mur in e- a! Al- le- — — lu-
et lae- te-mur in e- a! Al-le- — lu-ja!
et lae- te-mur in e- a! Al-
et lae- te-mur in e- a!
— lu-ja! Al- le- lu- ja! etc.
ja! Al-le- — — — lu etc.
le- — lu- ja! Al-le- — lu etc.
Al-le- — — — lu etc.

Fünfstimmiger Choral aus einer Motette von Joh. Seb. Bach.



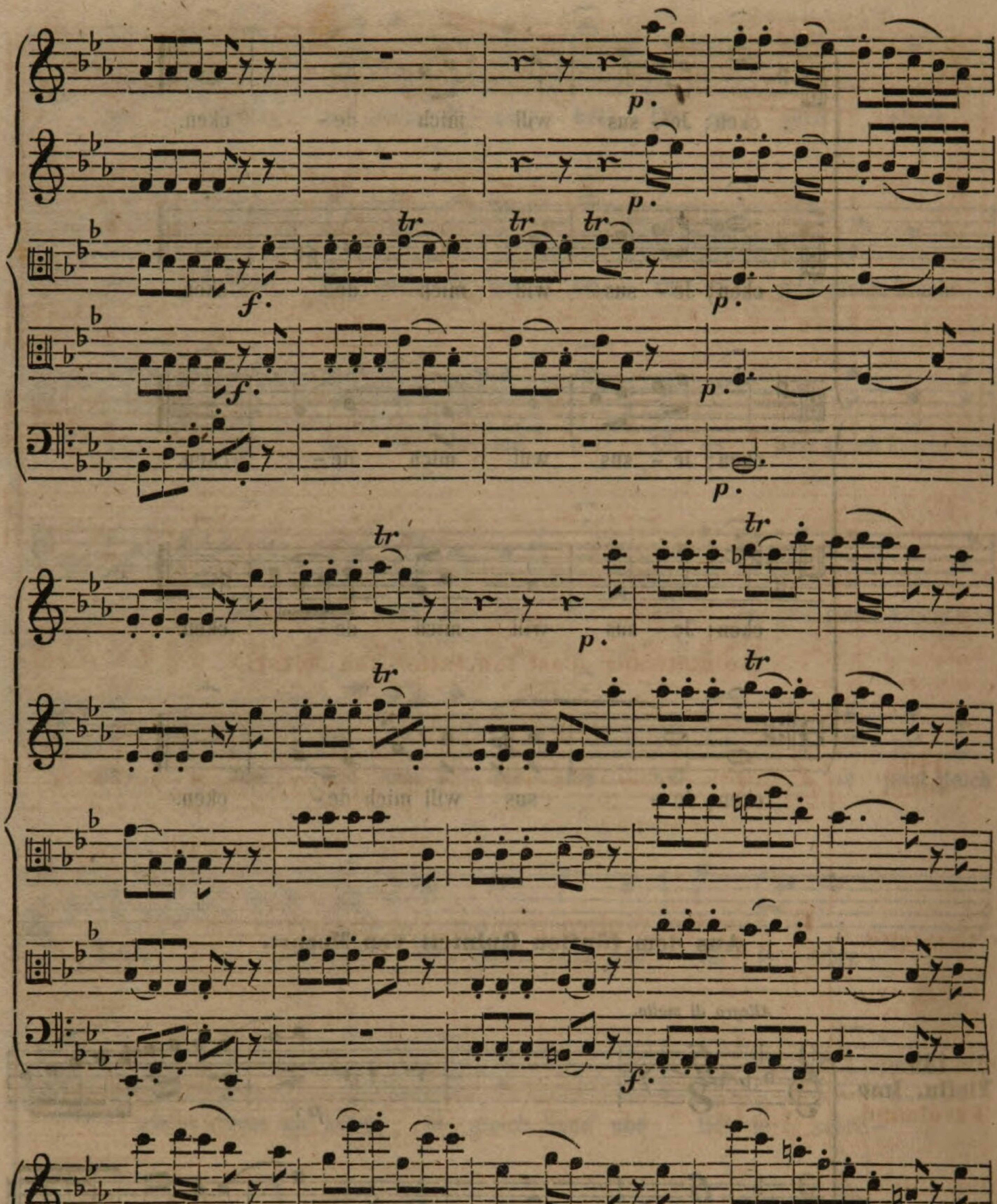

zit - tern, mir steht Je - sus bei! Ob es jetzt gleich
zit - tern, mir steht Je - sus bei! Ob es jetzt gleich kracht
zit - tern, mir steht Je - sus bei! Ob es jetzt gleich kracht und
zit - tern, mir steht Je - sus bei! Ob es jetzt gleich kracht und
zit - tern, mir steht Je - sus bei! Ob es jetzt gleich
kracht und blitzt, ob gleich Sünd' und Höl - le schre -
gleich kracht und blitzt, ob gleich Sünd' und Höl - le schre -
blitzt, kracht und blitzt, ob gleich Sünd' und Höl - le schre -
blitzt, kracht und blitzt, ob gleich Sünd' und Höl - le schre -
kracht und blitzt, ob gleich Sünd' u. Höl - le schre -

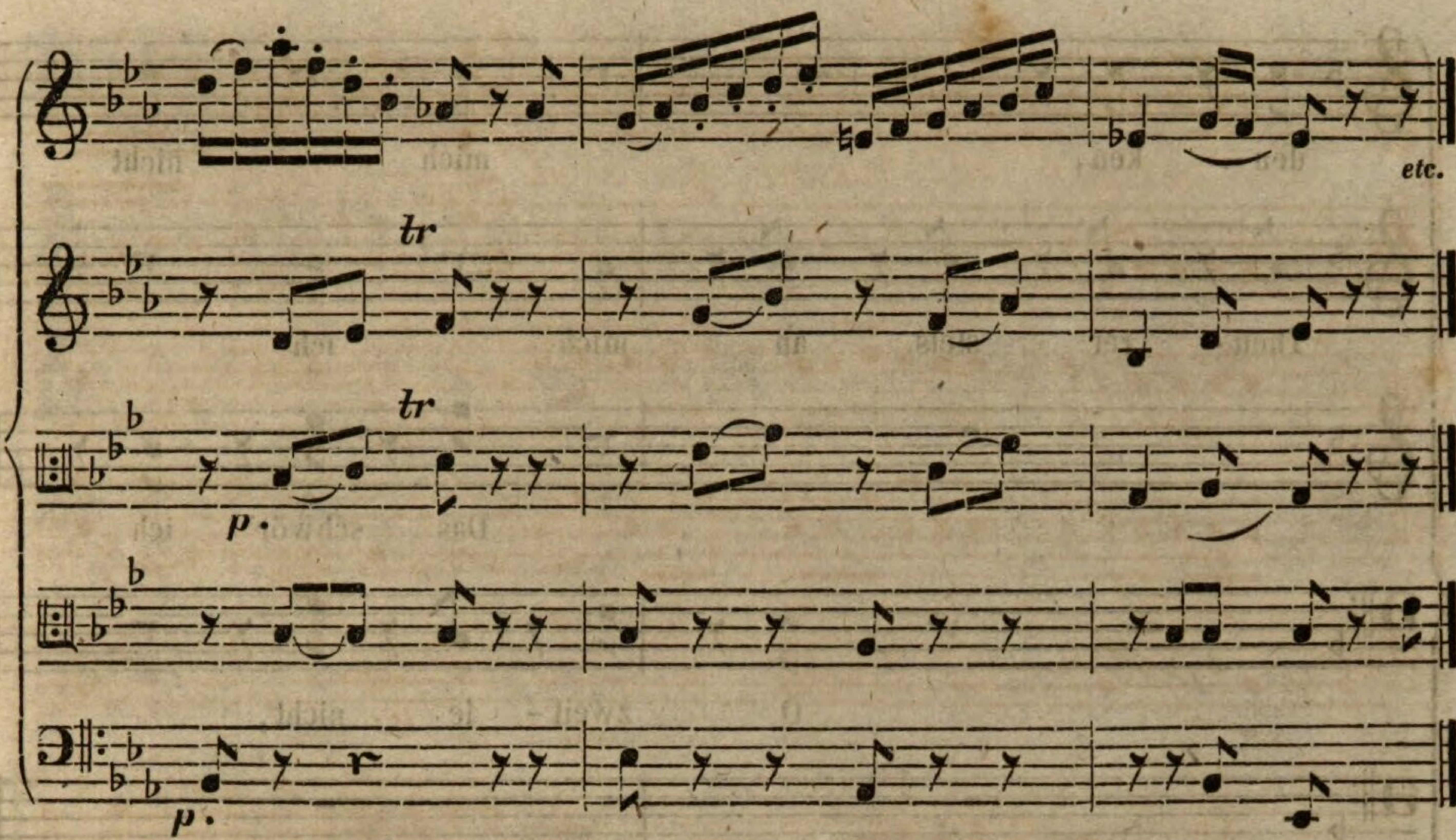


Aus dem fünften Quintett von Mozart.

139.

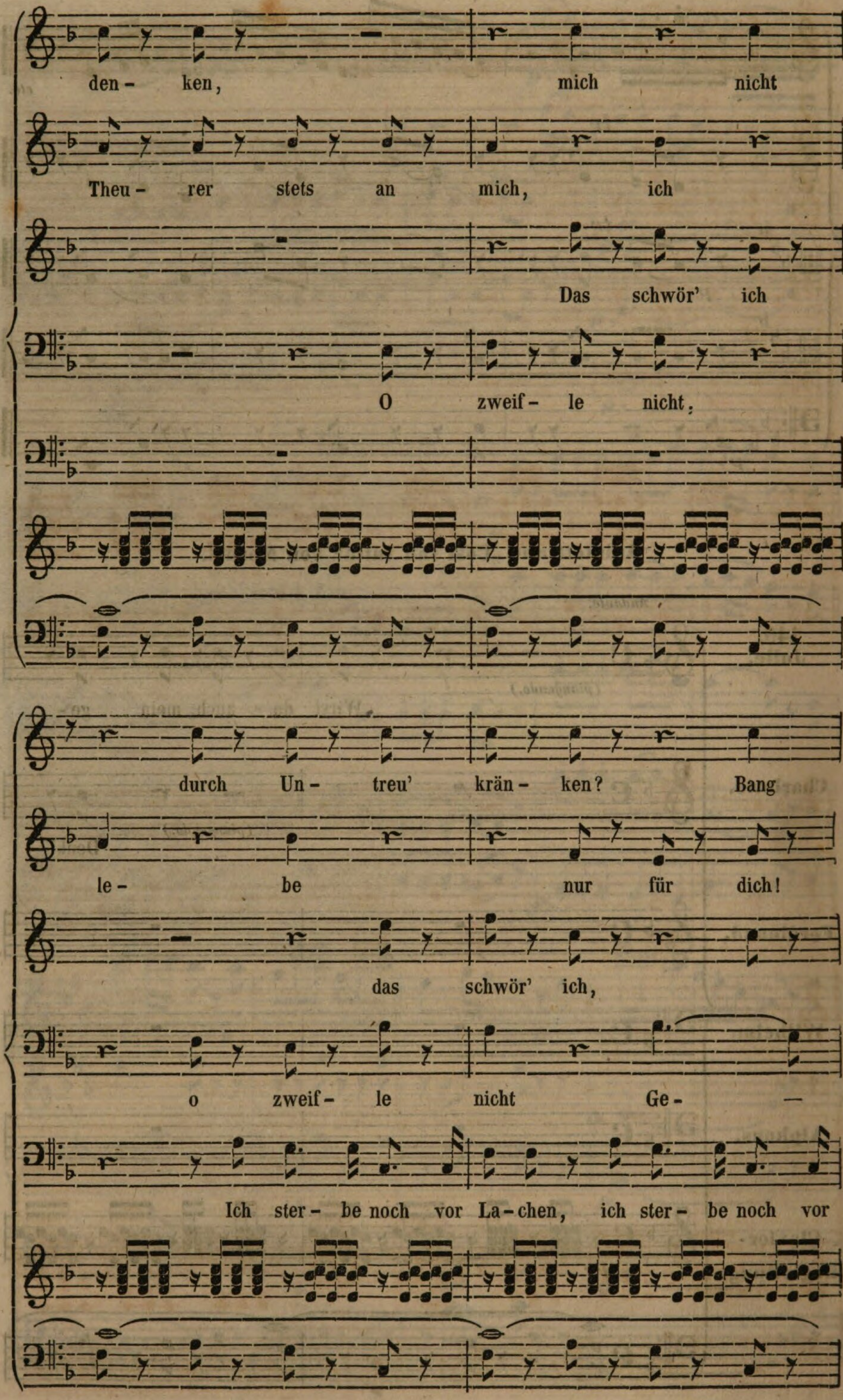


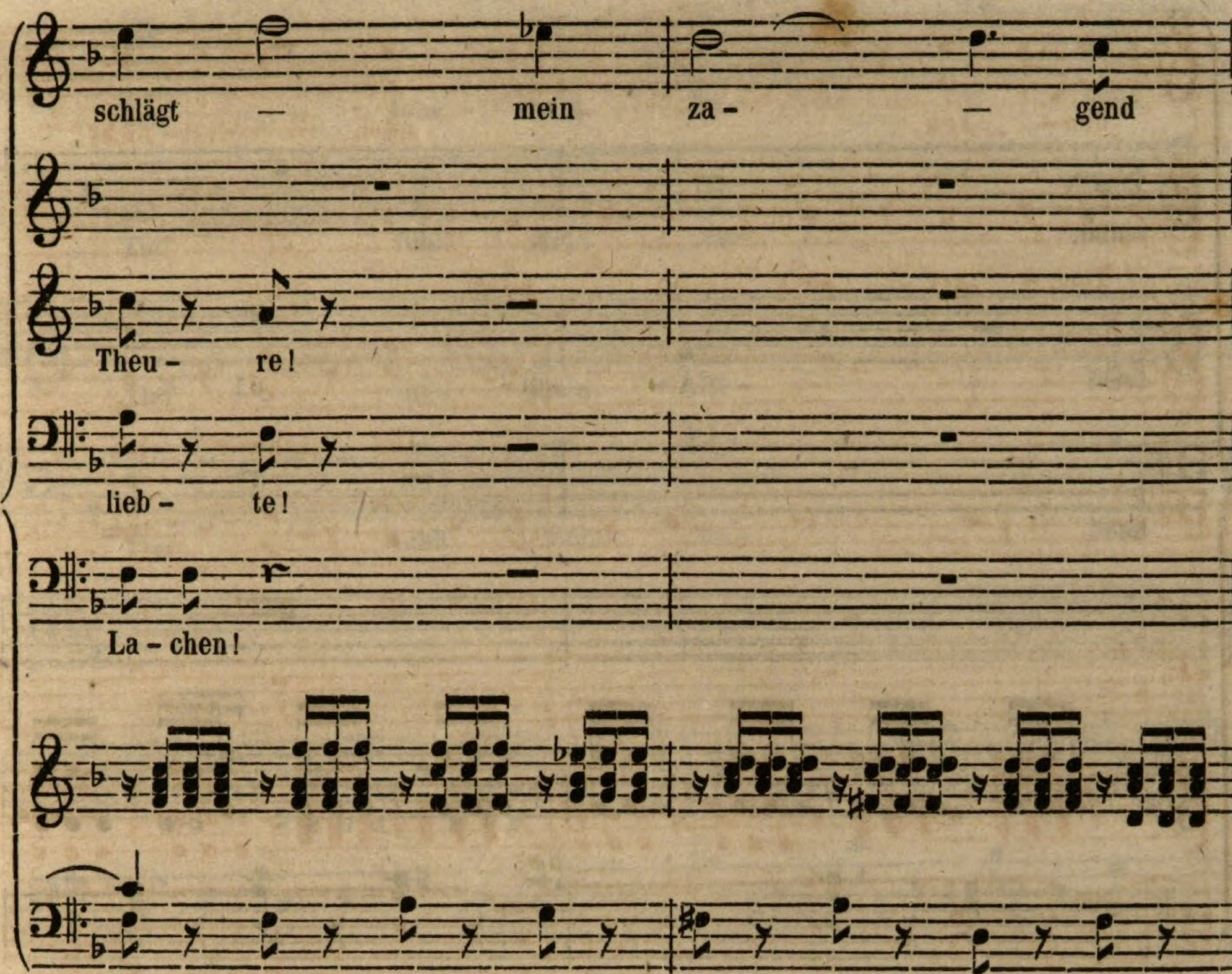




Quintett aus „Cosi fan tutte" von Mozart.

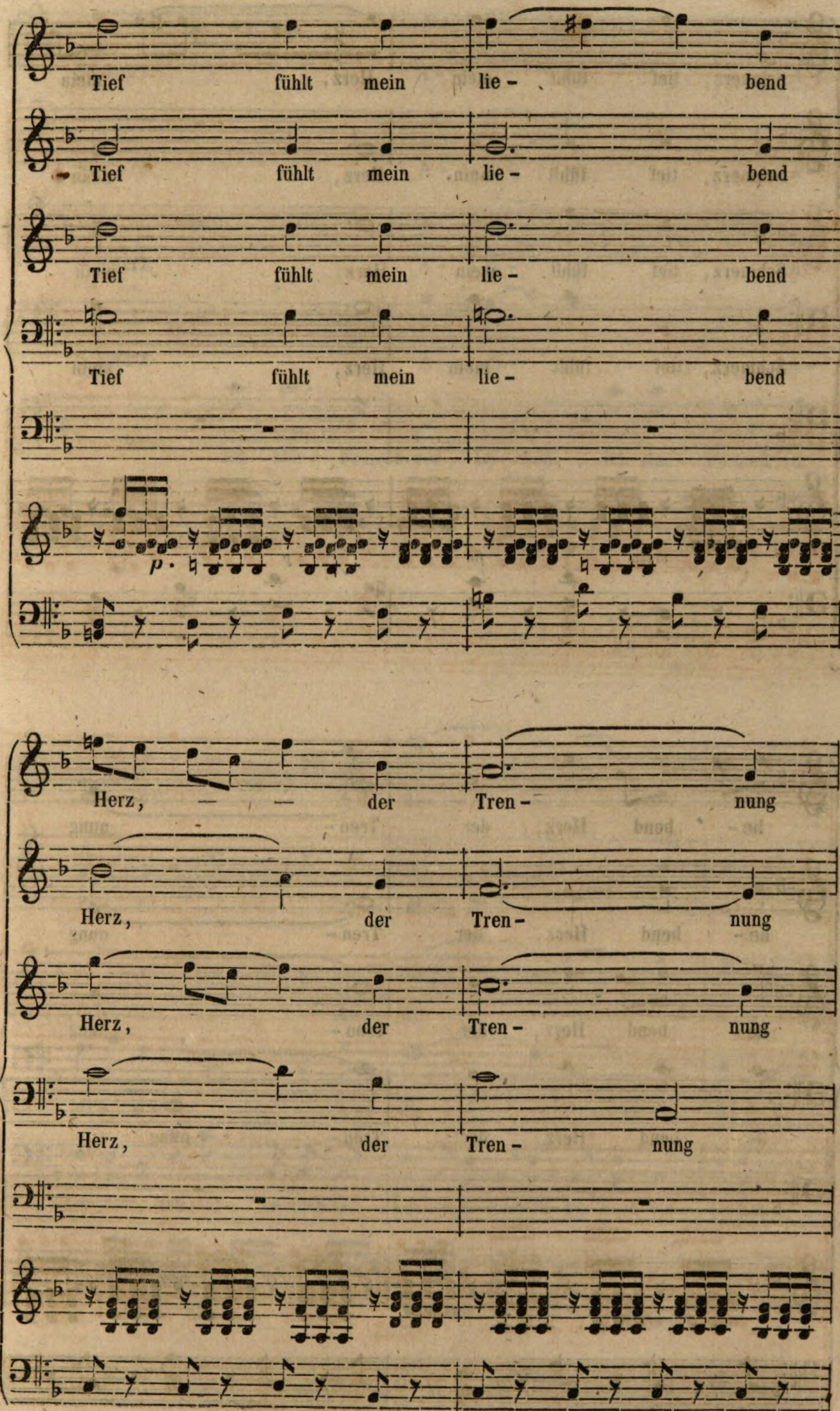


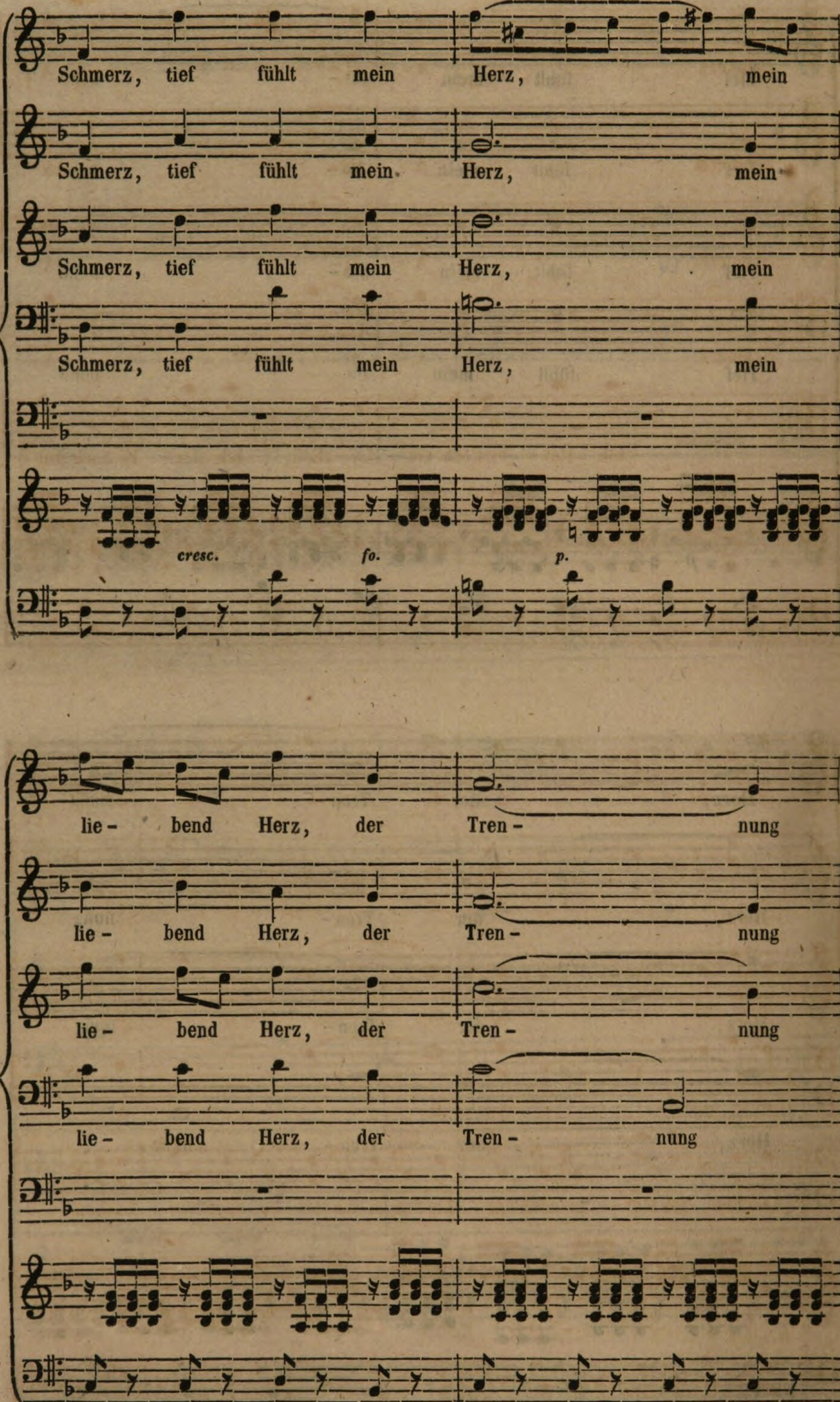

den - ken, mich nicht
Theu - rer stets an mich, ich
Das schwör' ich
O zweif - le nicht,
durch Un - treu' krän - ken? Bang
le - be nur für dich!
das schwör' ich,
o zweif - le nicht Ge - —
Ich ster - be noch vor La - chen, ich ster - be noch vor

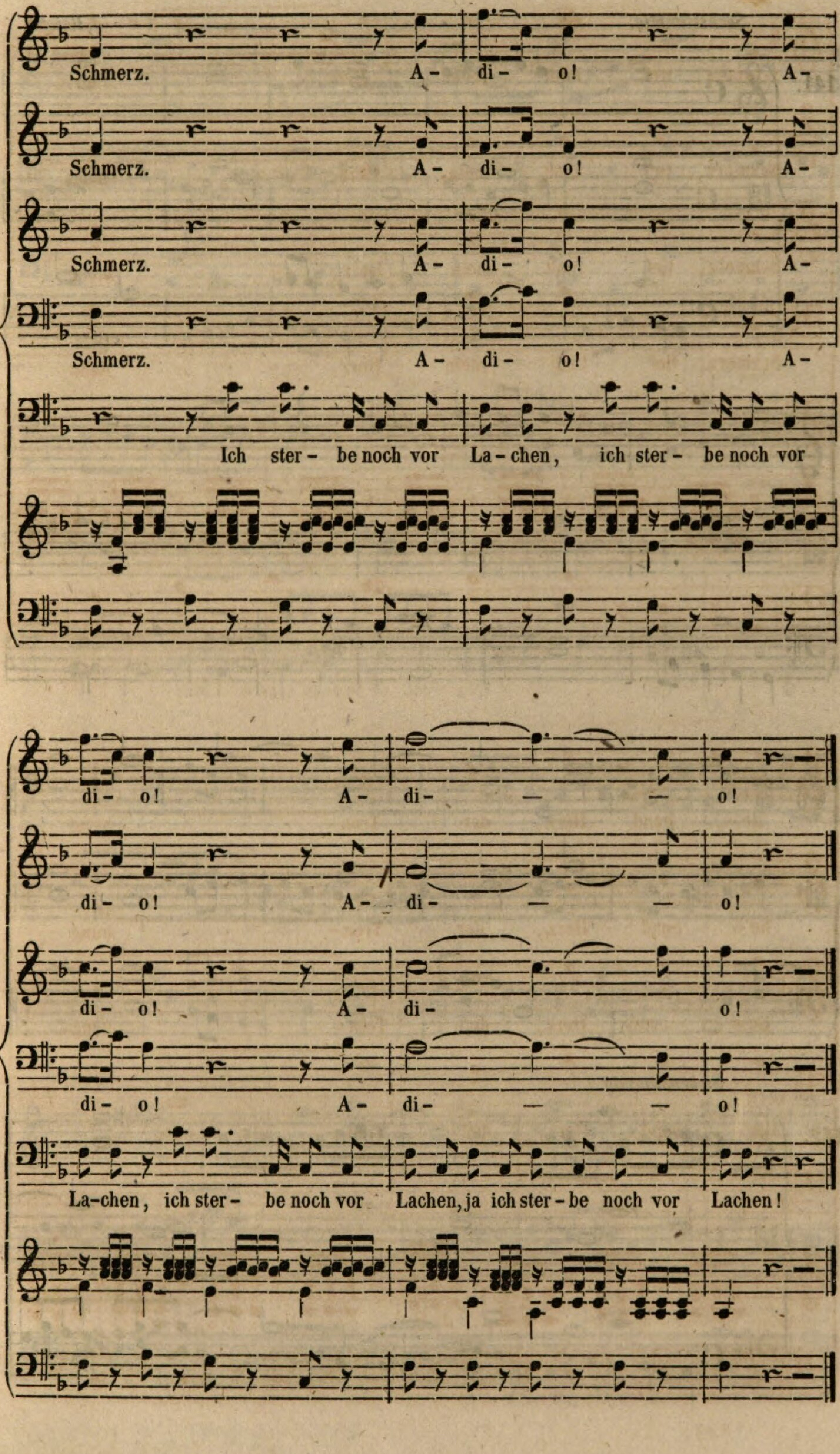

schlägt — mein za- — gend
Theu- re!
lieb- te!
La-chen!


Herz.
Sieh' mei-ne Thrä- —


nen.
A- di- o!
A-
A- di- o!
A- di- o!
di- o!
cresc.
fo.

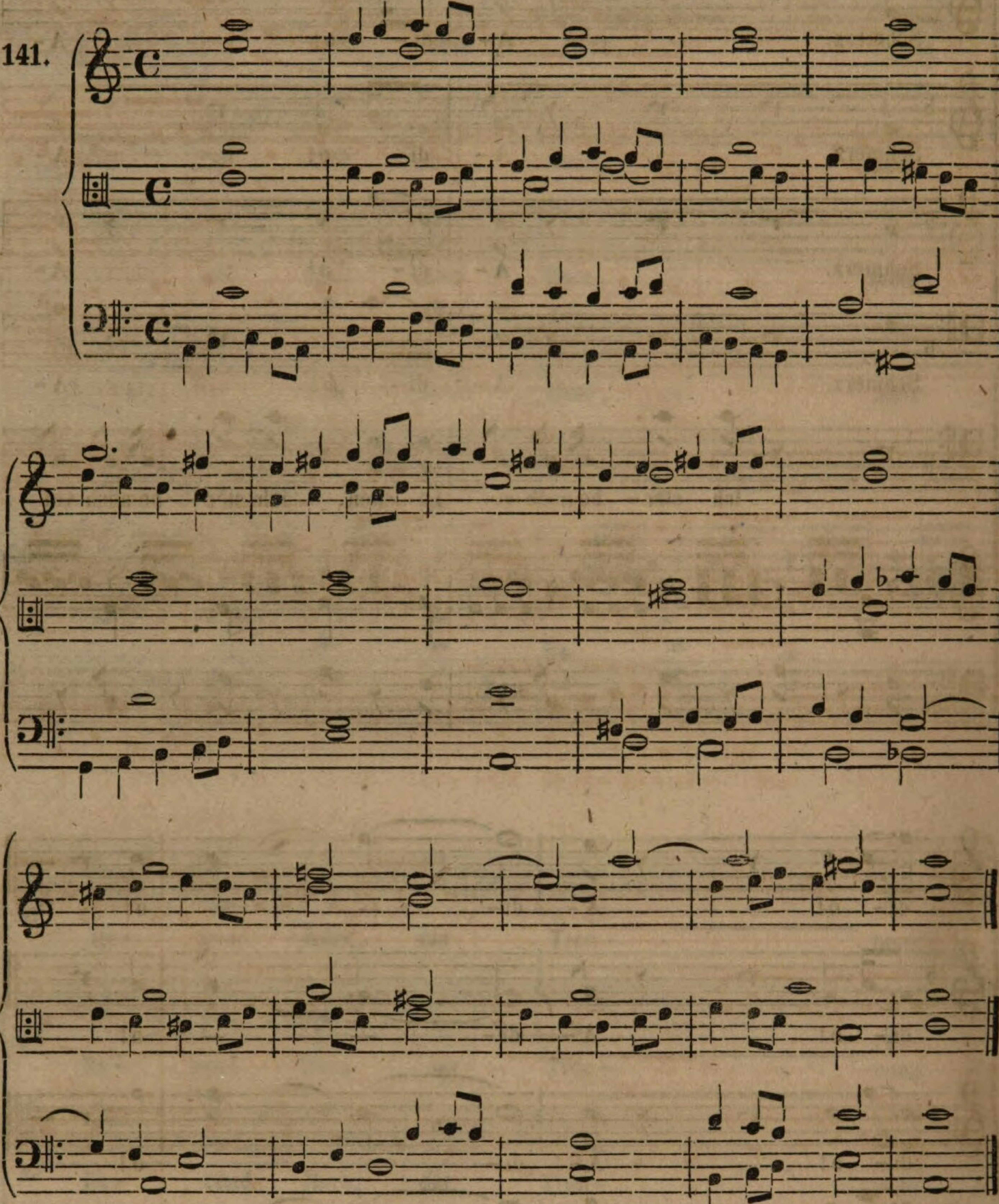

Tief fühlt mein lie - bend
Tief fühlt mein lie - bend
Tief fühlt mein lie - bend
Tief fühlt mein lie - bend
p.
Herz, — — der Tren - nung
Herz, der Tren - nung
Herz, der Tren - nung
Herz, der Tren - nung


Schmerz, tief fühlt mein Herz, mein
Schmerz, tief fühlt mein Herz, mein
Schmerz, tief fühlt mein Herz, mein
Schmerz, tief fühlt mein Herz, mein
cresc.
fo.
p.
lie - bend Herz, der Tren - nung
lie - bend Herz, der Tren - nung
lie - bend Herz, der Tren - nung
lie - bend Herz, der Tren - nung


Schmerz. A- di- o! A-
Schmerz. A- di- o! A-
Schmerz. A- di- o! A-
Schmerz. A- di- o! A-
Ich ster - be noch vor La - chen, ich ster - be noch vor
di - o! A - di- — — o!
di - o! A - di- — — o!
di - o! A - di- o!
di - o! A - di- — — o!
La-chen, ich ster - be noch vor Lachen, ja ich ster - be noch vor Lachen!

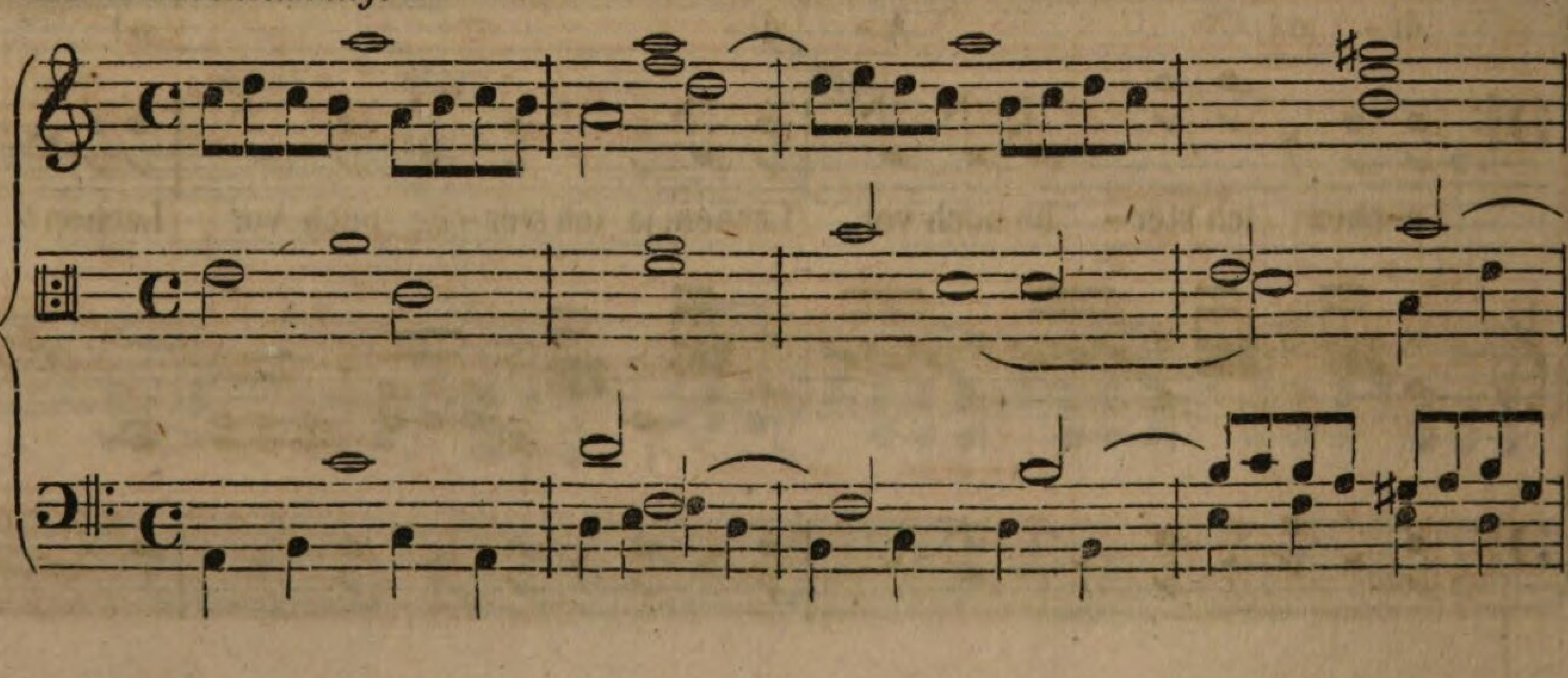
Sechsstimmig. *Reicha.*

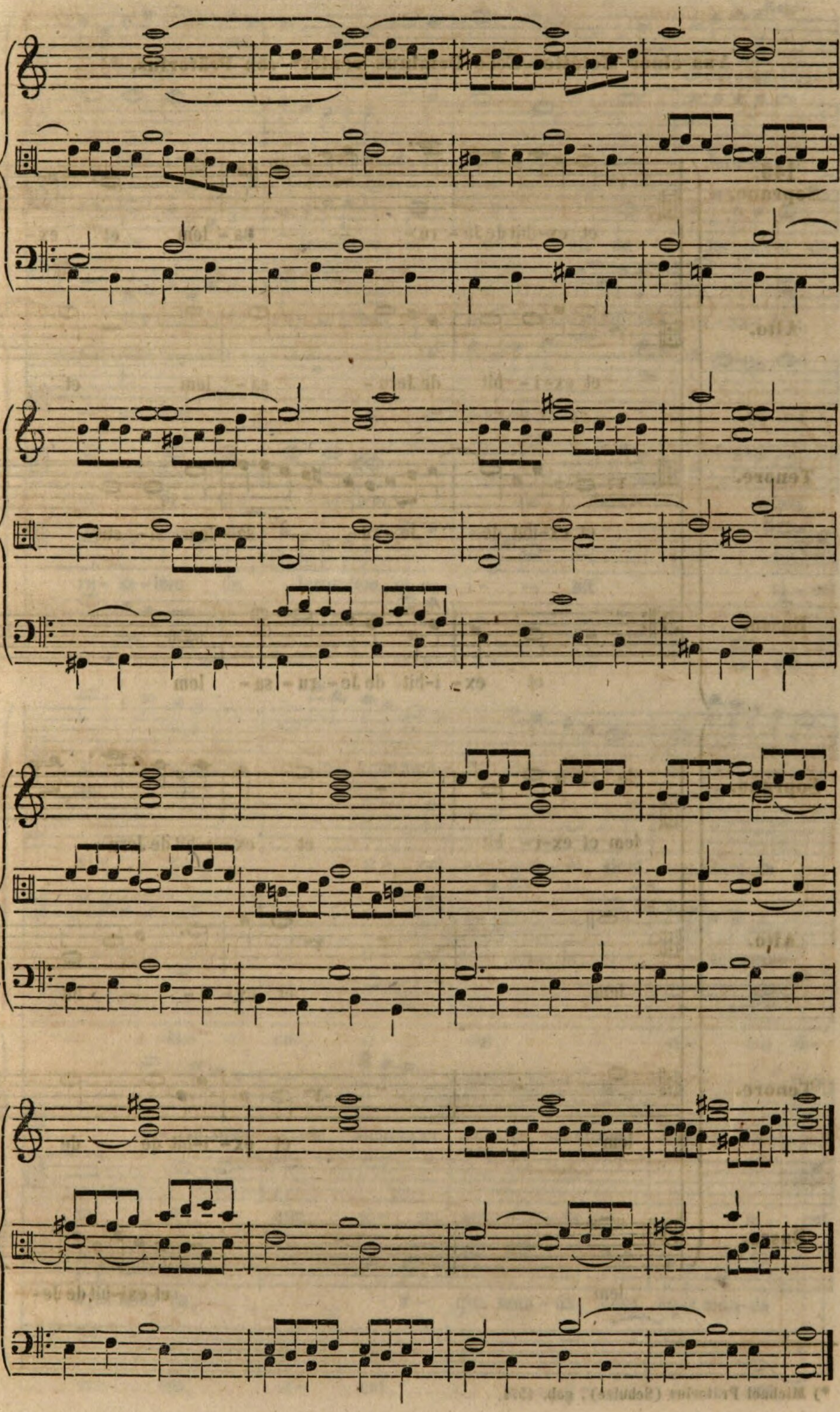
141.



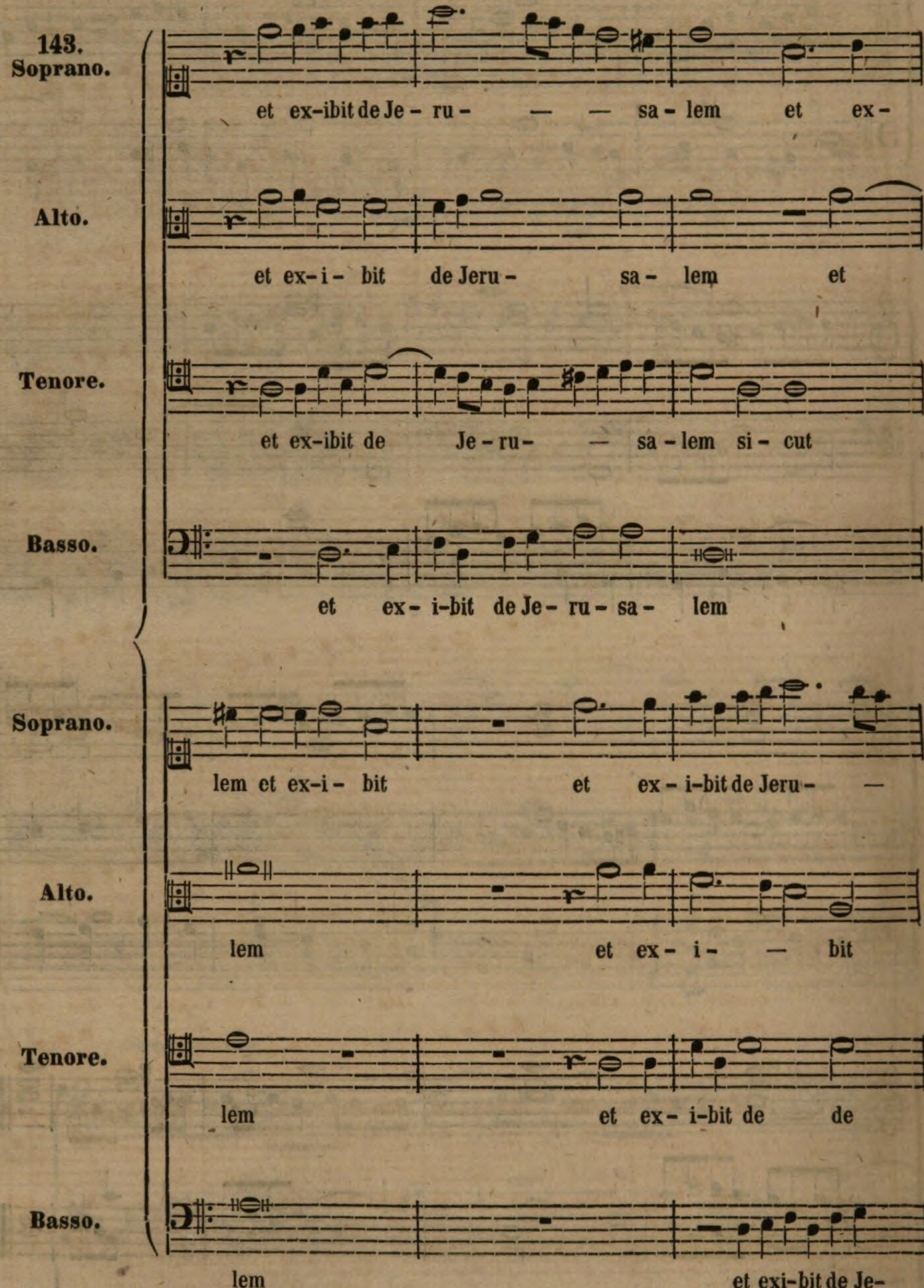
Siebenstimmig.

142.

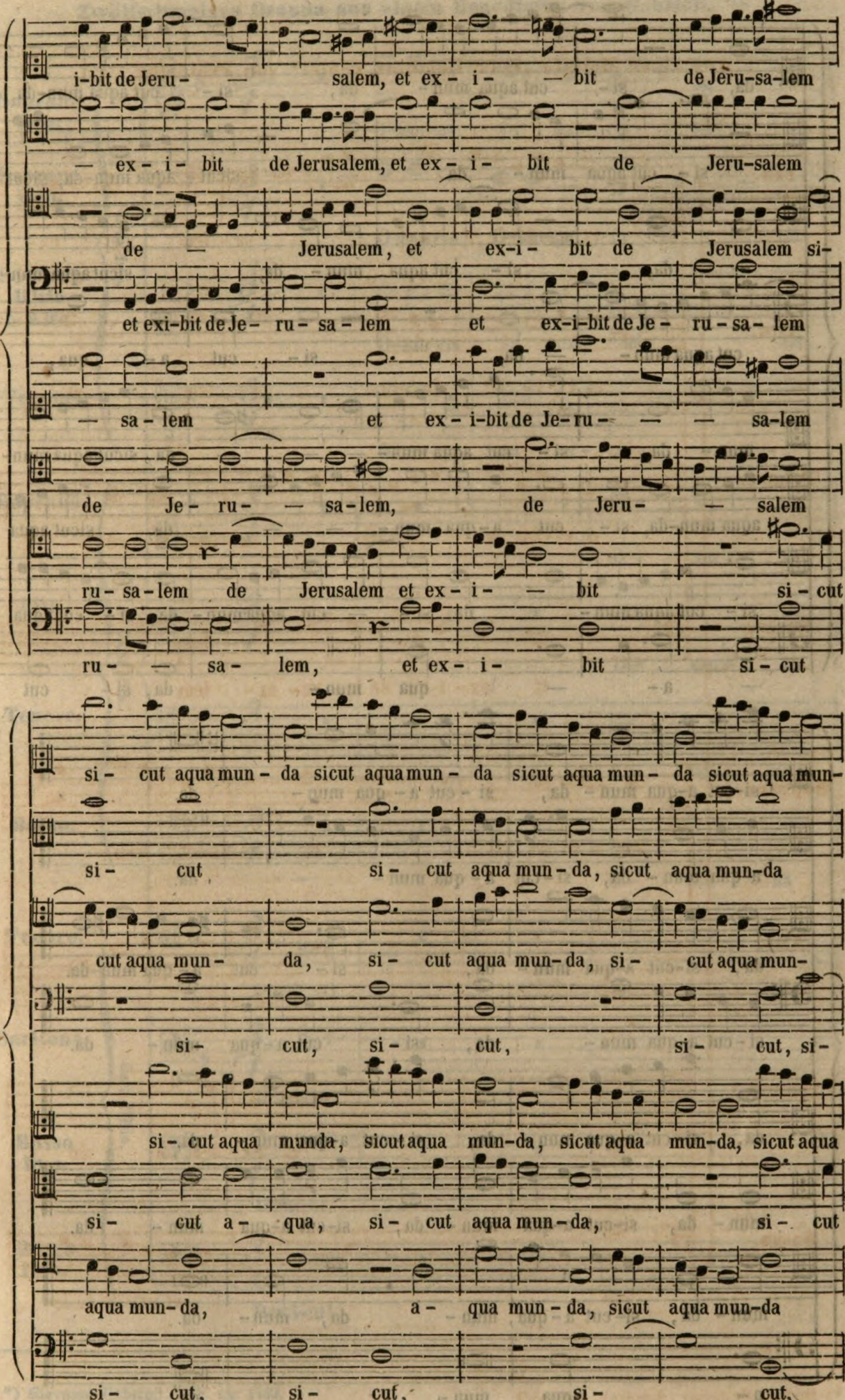


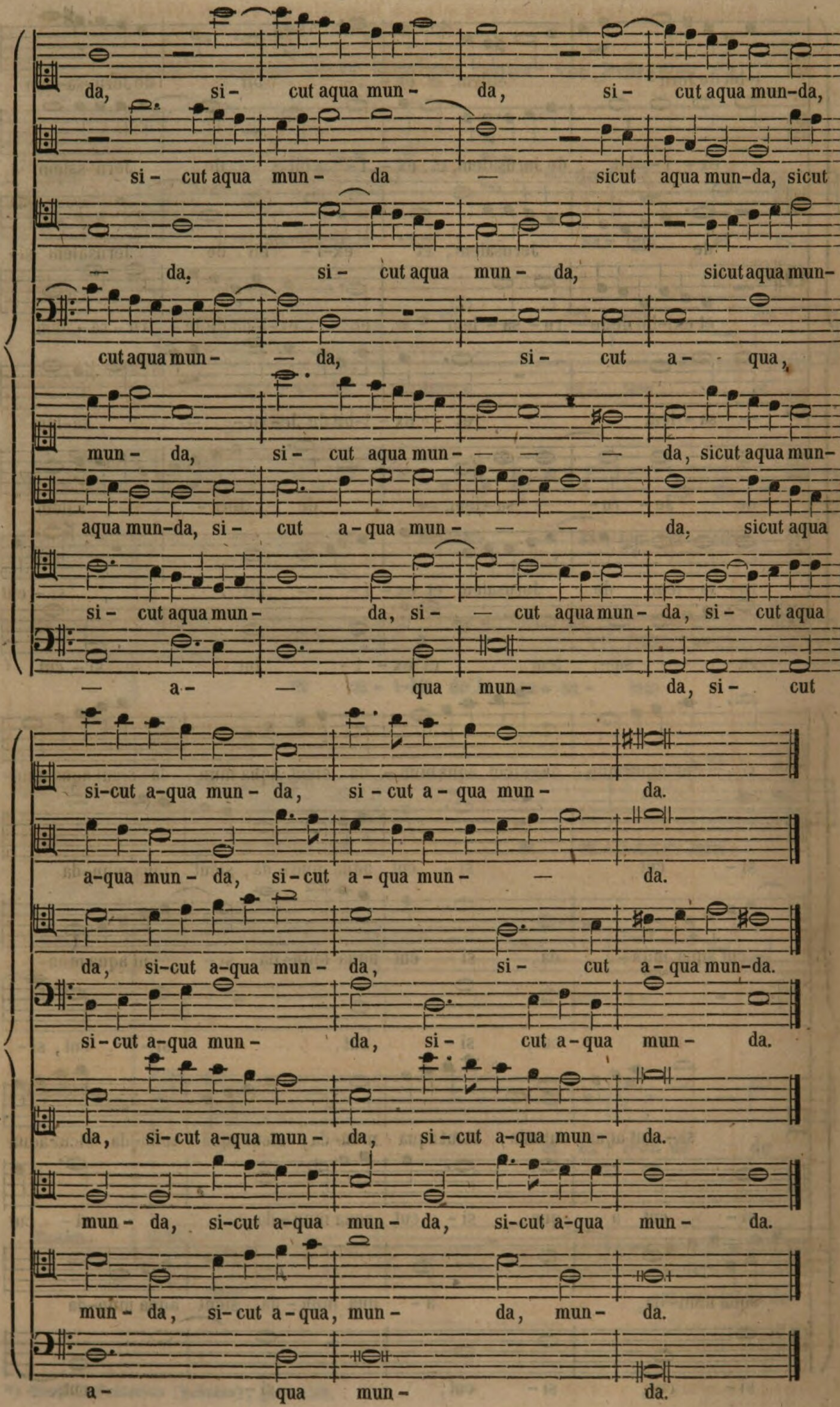


Aus einer Motette „Ecce Dominus veniet“ von Prätorius. *)

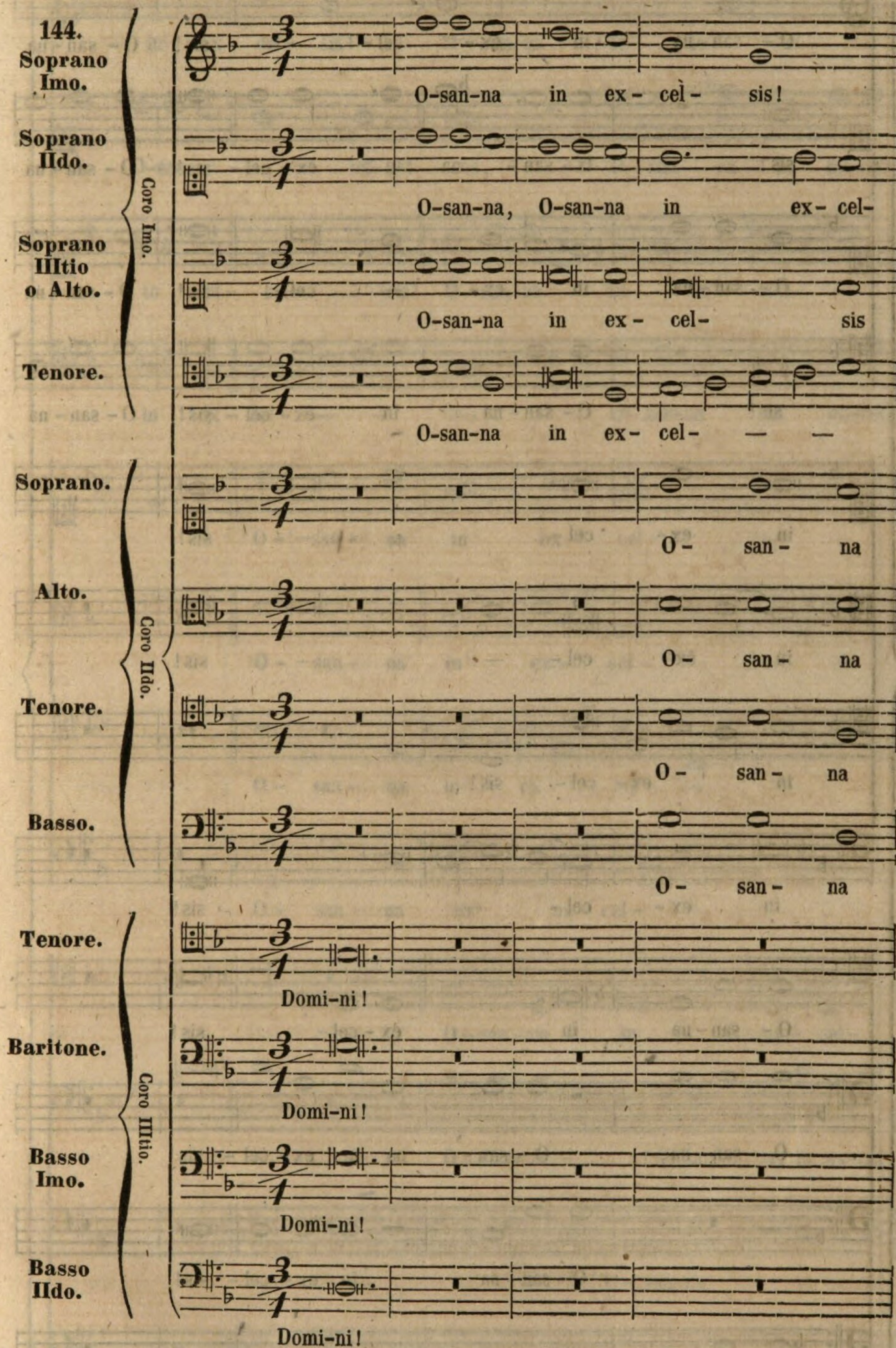


*) Michael Prätorius (Schulze), geb. 1571.

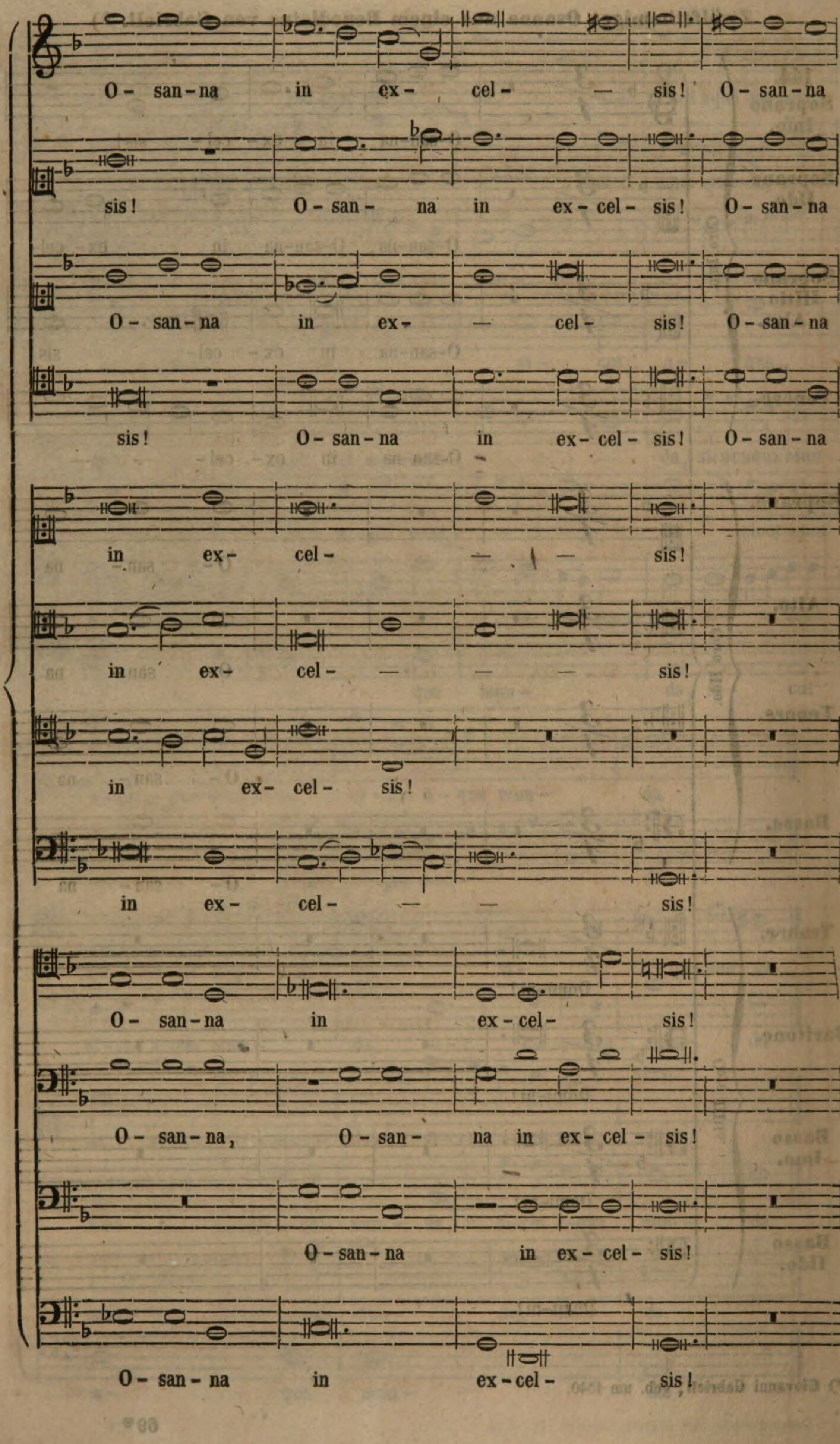

i-bit de Jeru – — salem, et ex – i – — bit de Jeru-sa-lem
— ex – i – bit de Jerusalem, et ex – i – bit de Jeru-salem
de — Jerusalem, et ex-i – bit de Jerusalem si-
et exi-bit de Je – ru – sa – lem et ex-i-bit de Je – ru – sa – lem
— sa – lem et ex – i-bit de Je-ru – — — sa-lem
de Je – ru – — sa-lem, de Jeru – — salem
ru – sa – lem de Jerusalem et ex – i – — bit si – cut
ru – — sa – lem, et ex – i – bit si – cut
si – cut aqua mun – da sicut aqua mun – da sicut aqua mun – da sicut aqua mun-
si – cut si – cut aqua mun – da, sicut aqua mun-da
cut aqua mun – da, si – cut aqua mun – da, si – cut aqua mun-
si – cut, si – cut, si – cut, si-
si – cut aqua munda, sicut aqua mun-da, sicut aqua mun-da, sicut aqua
si – cut a – qua, si – cut aqua mun – da, si – cut
aqua mun – da, a – qua mun – da, sicut aqua mun-da
si – cut, si – cut, si – cut,

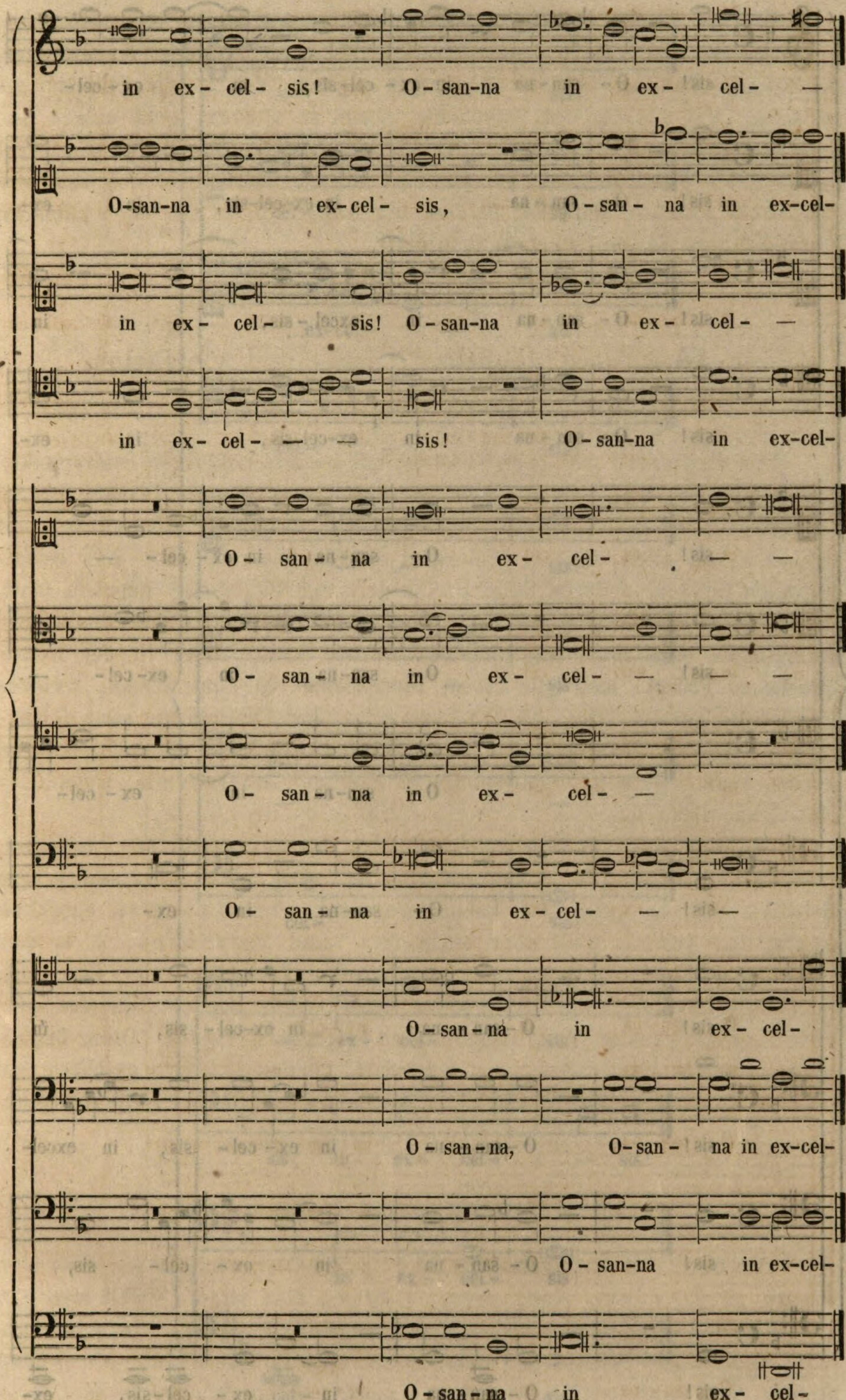

da, si- cut aqua mun - da, si - cut aqua mun-da,
si - cut aqua mun - da — sicut aqua mun-da, sicut
— da, si - cut aqua mun - da, sicut aqua mun-
cut aqua mun - — da, si - cut a - qua,
mun - da, si - cut aqua mun - — — — da, sicut aqua mun-
aqua mun-da, si - cut a-qua mun - — — da, sicut aqua
si - cut aqua mun - da, si - — cut aqua mun - da, si - cut aqua
— a - — qua mun - da, si - cut
si-cut a-qua mun - da, si - cut a - qua mun - da.
a-qua mun - da, si-cut a - qua mun - — da.
da, si-cut a-qua mun - da, si - cut a - qua mun-da.
si-cut a-qua mun - da, si - cut a - qua mun - da.
da, si-cut a-qua mun - da, si - cut a-qua mun - da.
mun - da, si-cut a-qua mun - da, si-cut a-qua mun - da.
mun - da, si- cut a - qua, mun - da, mun - da.
a - qua mun - da.


Zwölfstimmiges Osanna aus einem Benedictus von Gabrieli. *)

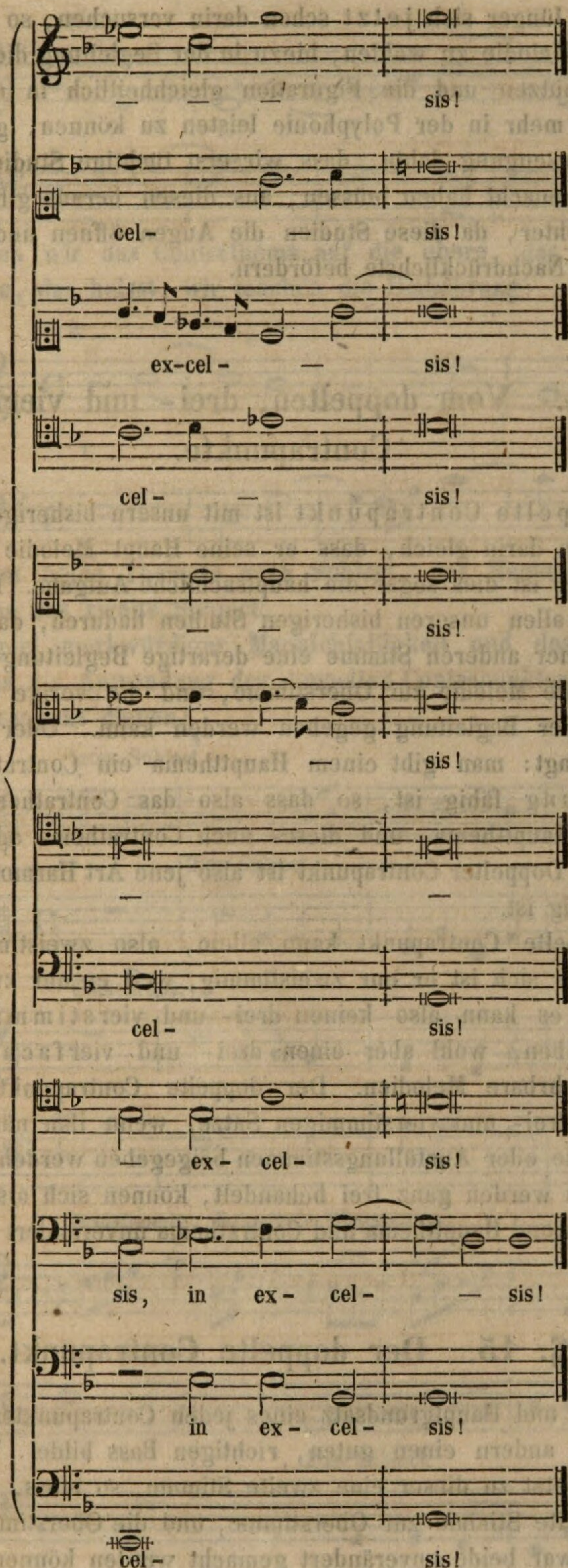


*) Giovanni Gabrieli, geb. um 1540.


O - san - na in ex - cel - — sis! O - san - na
sis! O - san - na in ex - cel - sis! O - san - na
O - san - na in ex - — cel - sis! O - san - na
sis! O - san - na in ex - cel - sis! O - san - na
in ex - cel - — — sis!
in ex - cel - — — — sis!
in ex - cel - sis!
in ex - cel - — — sis!
O - san - na in ex - cel - sis!
O - san - na, O - san - na in ex - cel - sis!
O - san - na in ex - cel - sis!
O - san - na in ex - cel - sis!


in ex- cel- sis! O-san-na in ex- cel- —
O-san-na in ex-cel- sis, O-san- na in ex-cel-
in ex- cel- sis! O-san-na in ex- cel- —
in ex- cel- — — sis! O-san-na in ex-cel-
O- san- na in ex- cel- — —
O- san- na in ex- cel- — — —
O- san- na in ex- cel- —
O- san- na in ex- cel- — —
O-san-na in ex- cel-
O-san-na, O-san- na in ex-cel-
O-san-na in ex-cel-
O-san-na in ex- cel-


sis! O- san-na in ex- cel-sis, in ex-cel-
sis! O- san-na in ex-cel-sis, in ex-
sis! O- san-na in excel-sis, — in
sis! O- san-na in ex-cel-sis, in ex-
sis! O- san-na in ex-cel- —
sis! O- san-na in ex-cel- —
O- san-na in ex-cel-
sis! O- san-na in ex-
sis! O-san- na in ex-cel- sis, in
sis! O-san- na in ex- cel- sis, in excel-
sis! O- san- na in ex- cel- sis,
sis! O- san- na in ex- cel-sis, ex-


sis!
cel - — sis!
ex-cel - — sis!
cel - — sis!
sis!
sis!
— —
cel - sis!
— ex - cel - sis!
sis, in ex - cel - — sis!
in ex - cel - sis!
cel - sis!

Will der Jünger sich jetzt schon darin versuchen, so ist es gut, eine ganz einfache Melodie zu wählen, hiezu in der Begleitung die Nachahmungen fleissig zn benützen und die Figuration gleichheitlich in die Stimmen zu verlegen. Um mehr in der Polyphonie leisten zu können, geht unsere Ansicht und Ueberzeugung dahin, dass wir erst tüchtige Studien im doppelten Contrapunkte gemacht haben müssen; aus diesen heraus gibt sich dann die Polyphonie leichter, da diese Studien die Augen öffnen und die technische Fertigkeit aufs Nachdrücklichste befördern.

§. 14. Vom doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkte.

Der doppelte Contrapunkt ist mit unsern bisherigen contrapunktischen Uebungen darin gleich, dass er seine Haupt-Melodie in jede Stimme verlegt, ja, hier ist dies sogar die hauptsächliche Aufgabe. Er unterscheidet sich aber von allen unseren bisherigen Studien dadurch, dass dem Hauptgedanken in einer anderen Stimme eine derartige Begleitung gegeben wird, dass diese zweite Melodie zur Oberstimme, und die vorige Oberstimme zur Unterstimme oder Begleitung gegeben werden kann. Oder in der Kunstsprache so gesagt: man gibt einem Hauptthema ein Contrathema, welches der Umkehrung fähig ist, so dass also das Contrathema auch Oberstimme oder Hauptthema, und dieses auch Contrathema oder Unterstimme werden kann. Doppelter Contrapunkt ist also jene Art Harmonie, welche der Umkehrung fähig ist.

Der doppelte Contrapunkt kann allein, also zweistimmig auftreten, denn an und für sich ist er nur zweistimmig, weil er nur zwei umkehrbare Melodien hat; es kann also keinen drei- und vierstimmigen doppelten Contrapunkt geben, wohl aber einen drei- und vierfachen, d. h. *drei* und vier umkehrbare Melodien. Der doppelte Contrapunkt ist aber auch anwendbar im drei- und vierstimmigen Satze, wenn ihm nämlich eine oder zwei begleitende oder Ausfüllungsstimmen beigegeben werden. Diese begleitenden Stimmen werden ganz frei behandelt, können sich also gestalten wie sie wollen, während Hauptthema und Contrathema unverändert bleiben müssen.

§. 15. Der doppelte Contrapunkt.

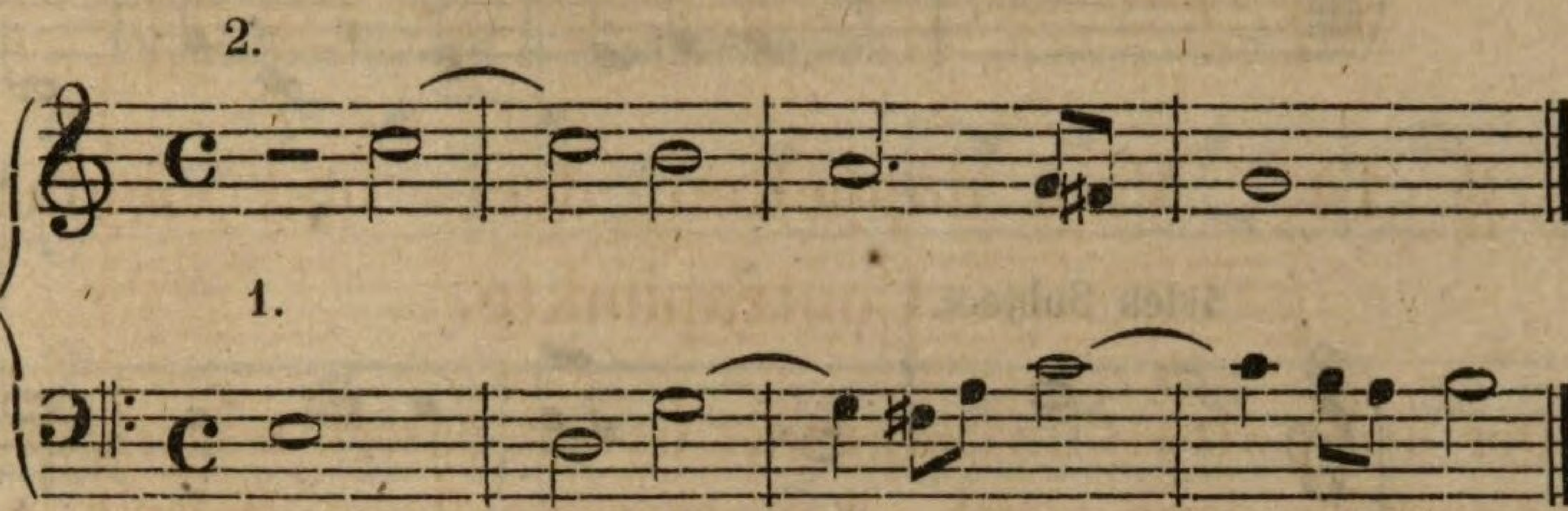
Der erste und Hauptgrundsatz eines jeden Contrapunktes ist, dass eine Stimme zu der andern einen guten, richtigen Bass bilde. Wählt man nun eine Melodie, setzt zu dieser eine zweite Stimme, so muss, wie schon gesagt, diese zweite Stimme zur Oberstimme, und die Oberstimme zur zweiten Stimme, und zwar beide unverändert gemacht werden können, z. B.:

145. Haupt-thema. Contra-thema.



Nun setzen wir das Contrathema auf die obere, das Hauptthema auf die untere Zeile, das heisst, wir machen die Umkehrung:

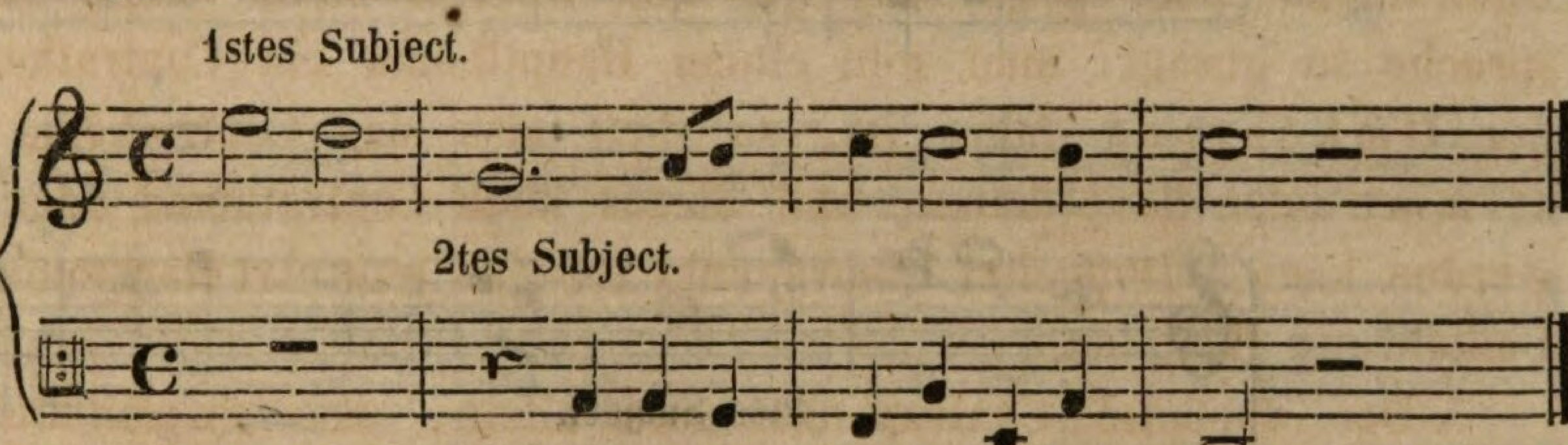
146.



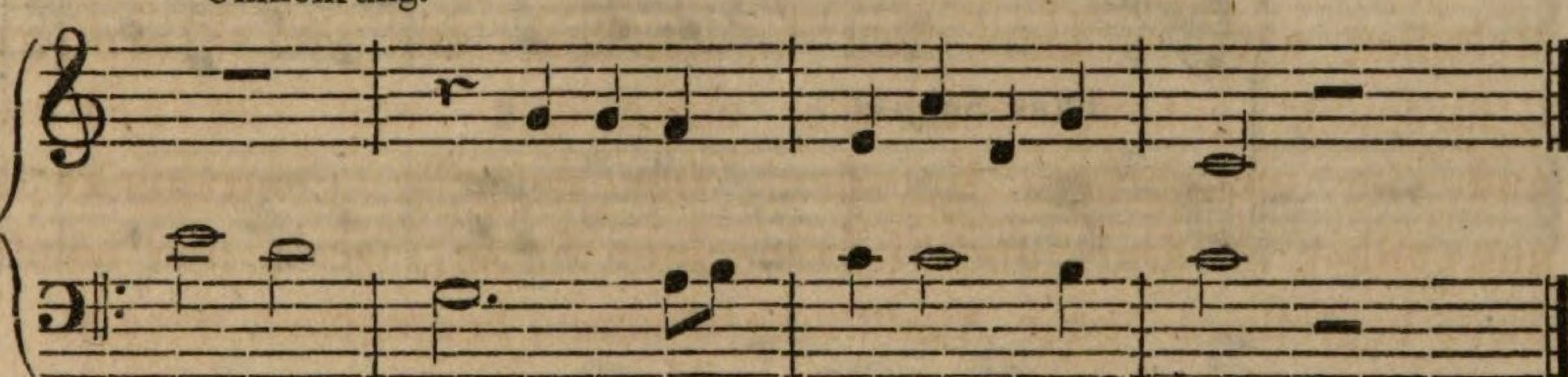
Man nennt beide Themate auch Subject, das Hauptthema das erste, das Contrathema das zweite Subject.

Als Beispiel merkwürdiger Mannichfaltigkeit und des grossen Hilfsmittels, welches die Anwendung des doppelten Contrapunktes gewährt, möge folgender Contrapunkt dienen:

147.

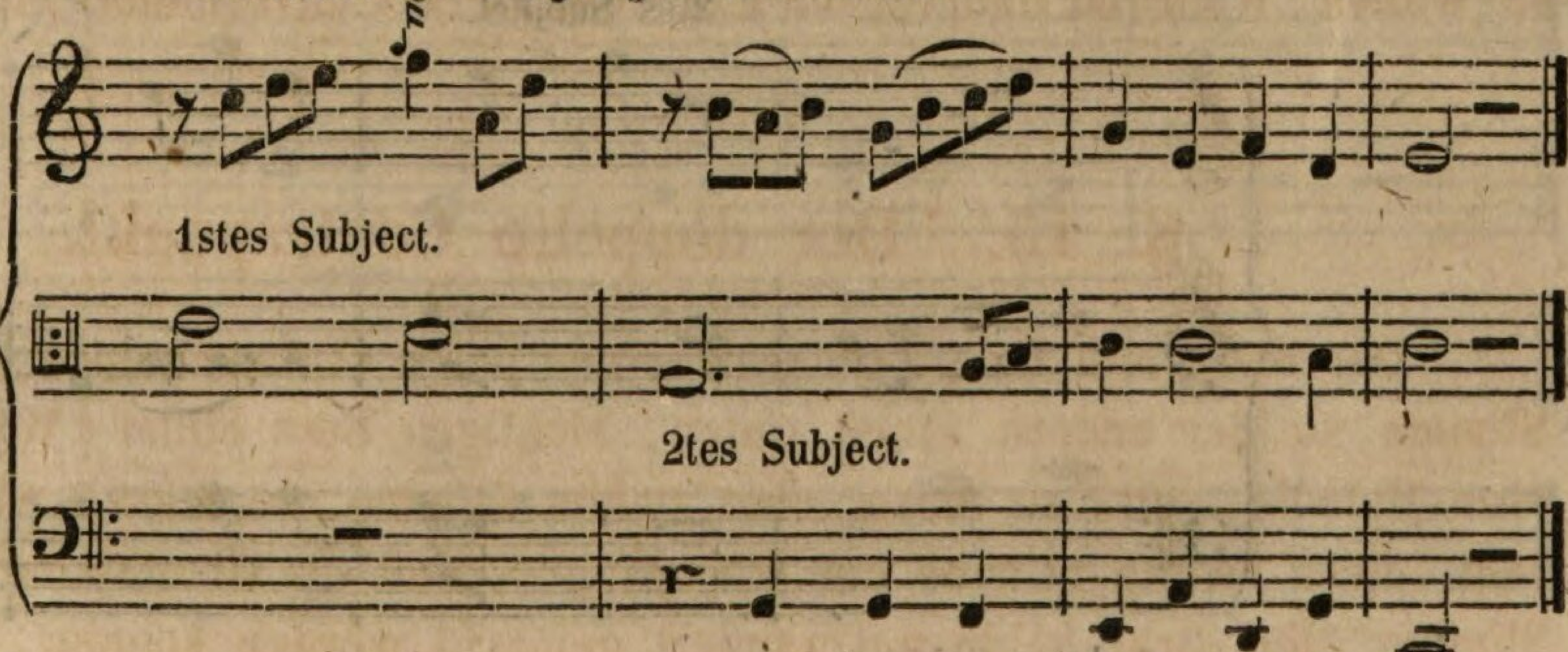


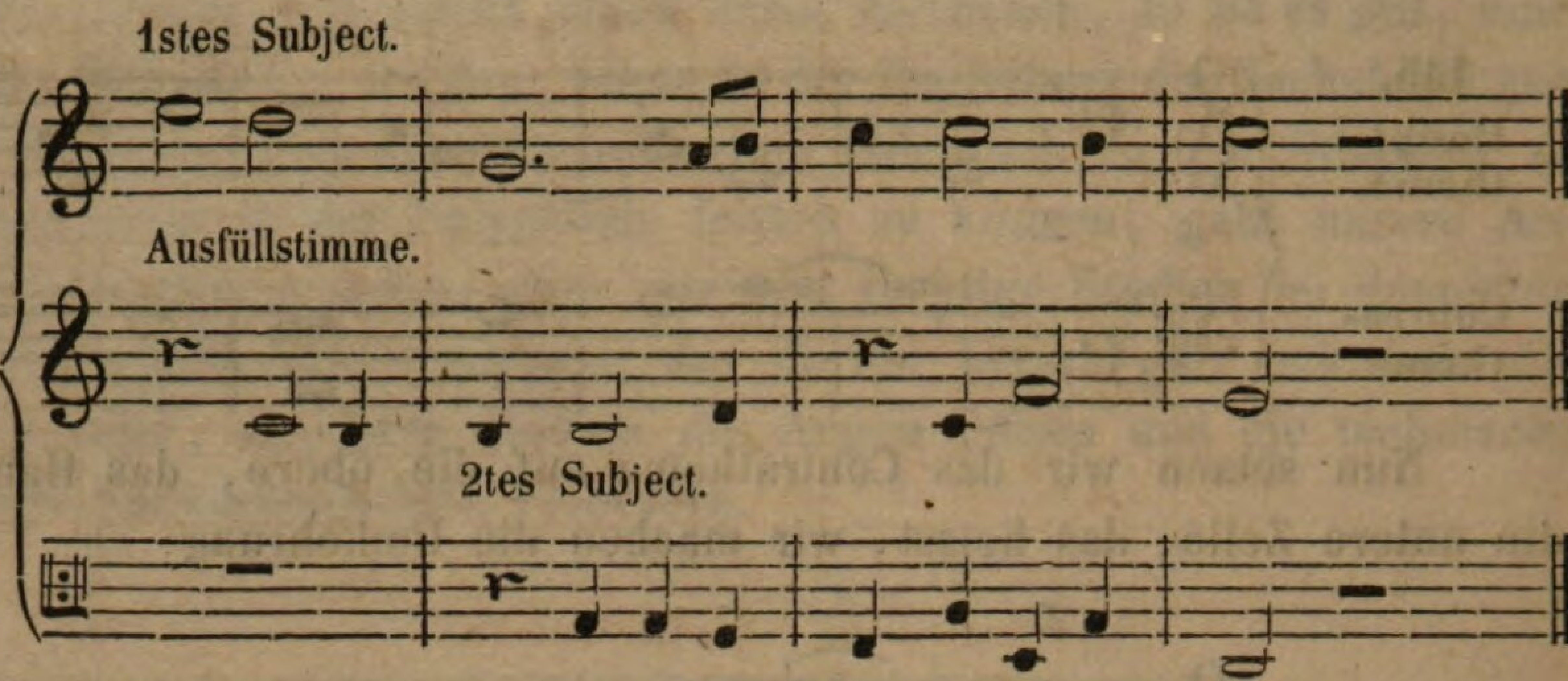
Umkehrung.

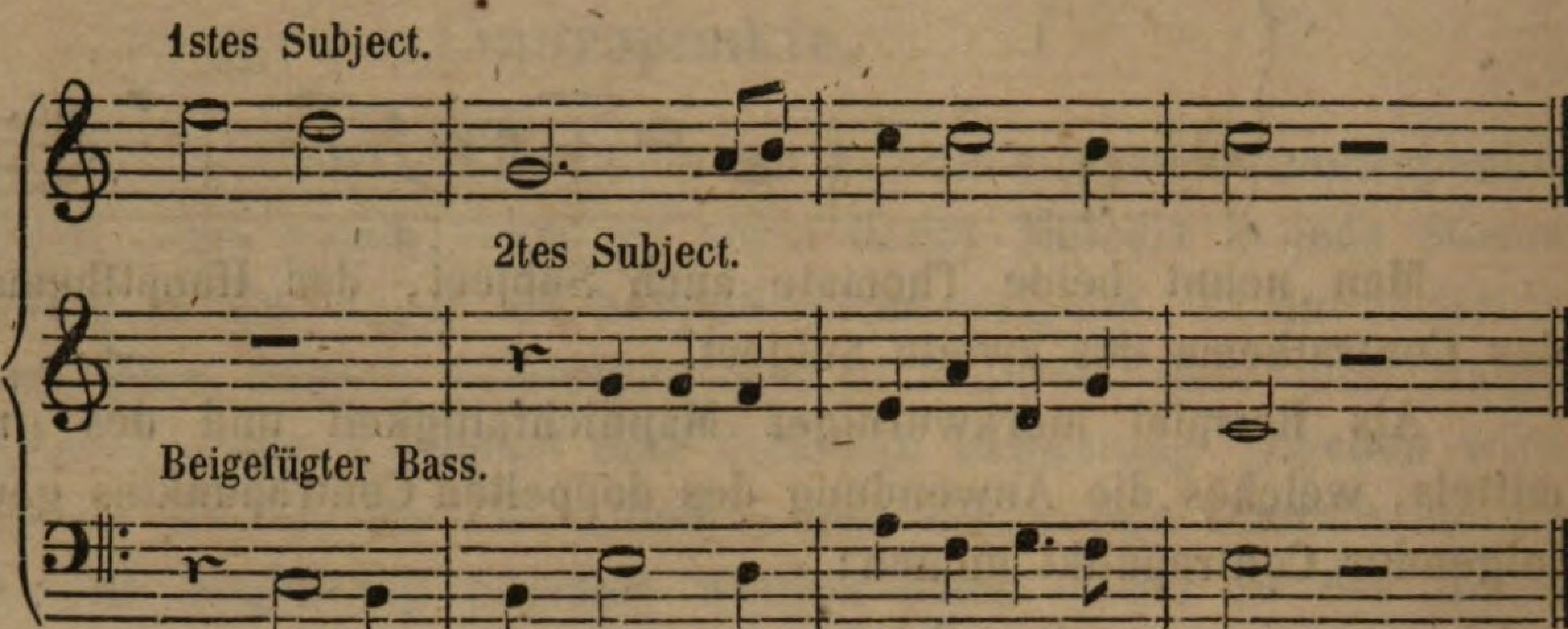


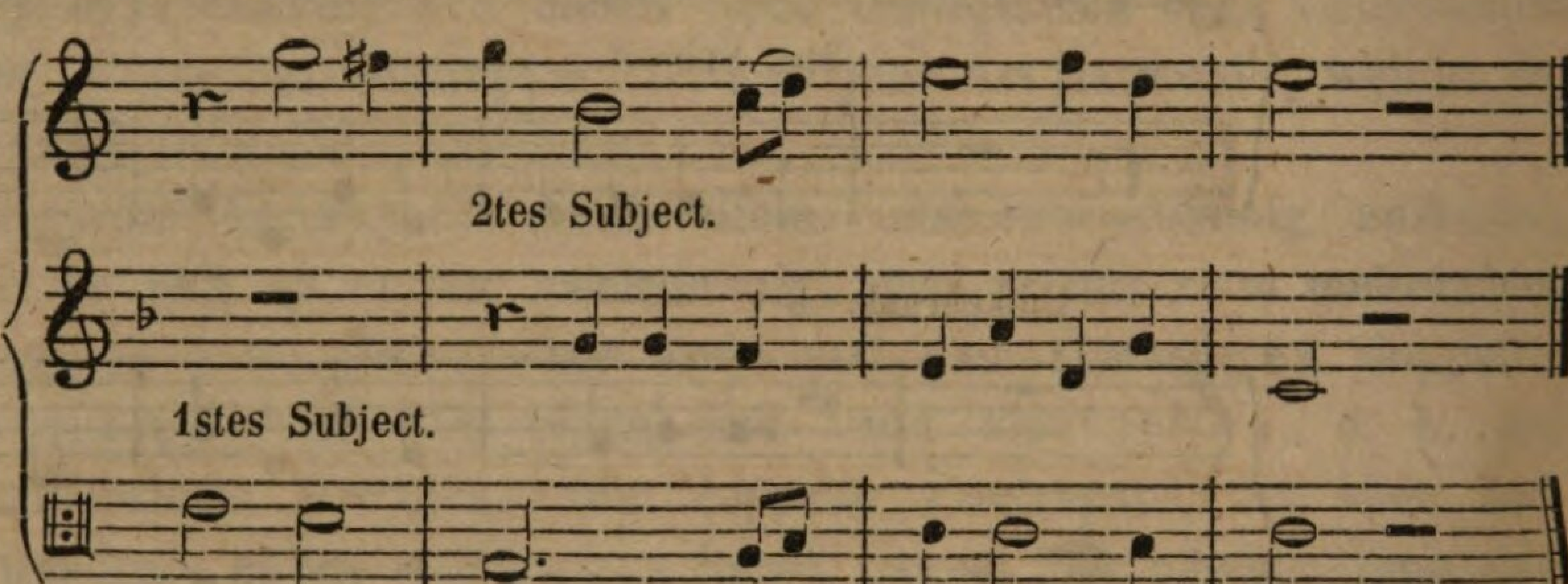
Dreistimmig. Beigefügte Oberstimme.

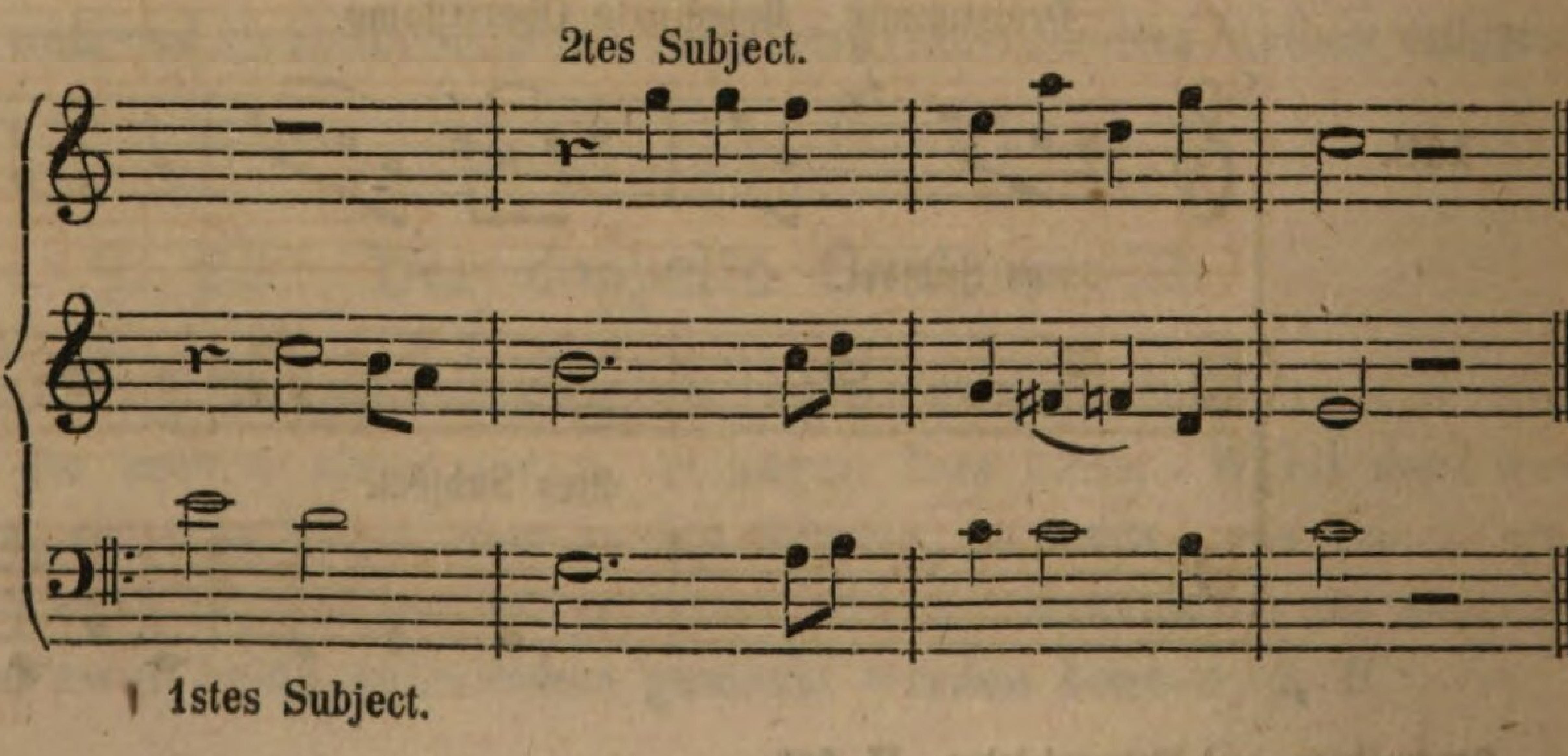
148.

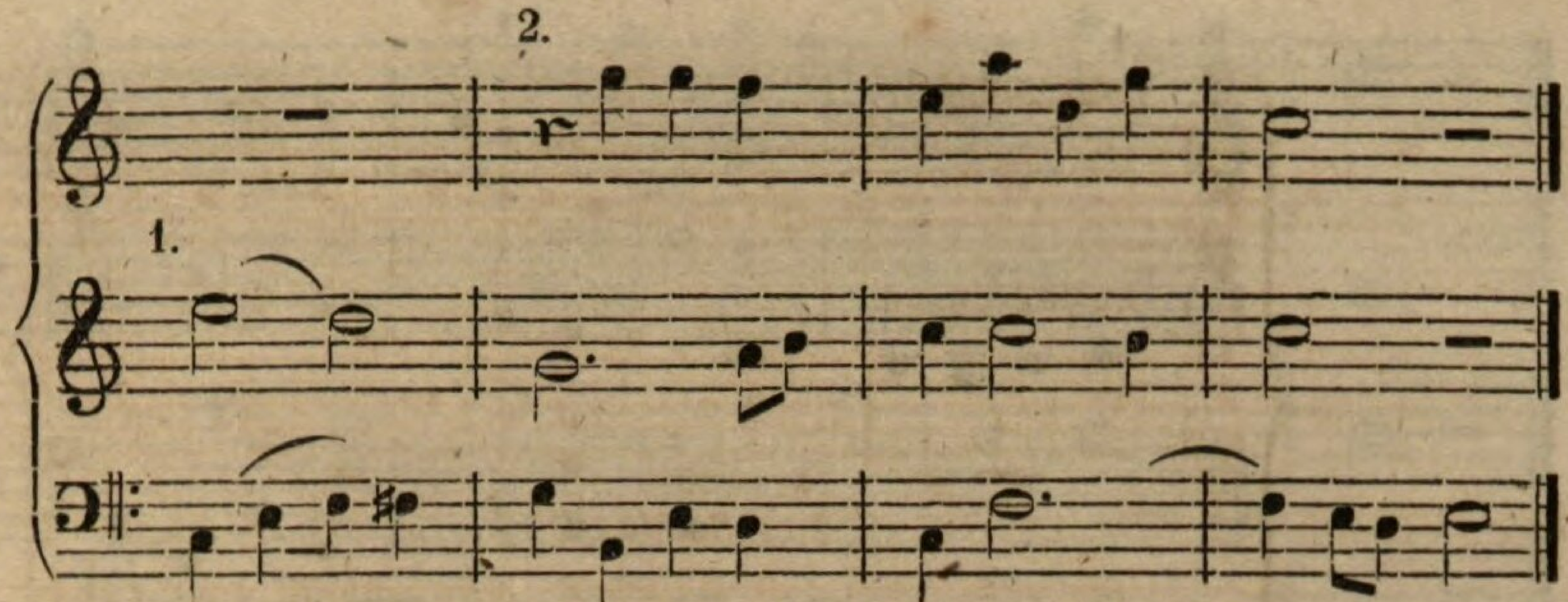



1stes Subject.
Ausfüllstimme.
2tes Subject.


1stes Subject.
2tes Subject.
Beigefügter Bass.

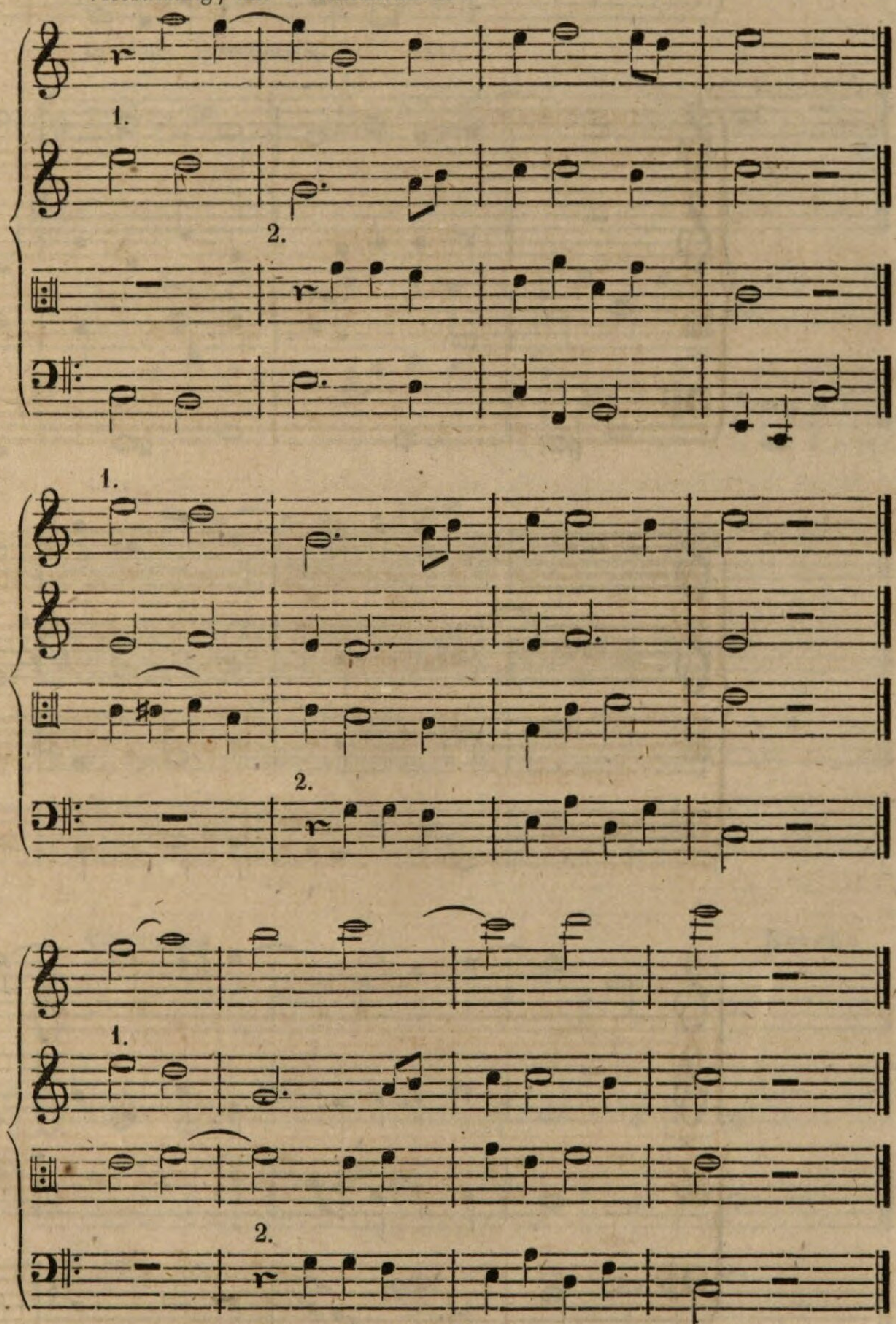

2tes Subject.
1stes Subject.

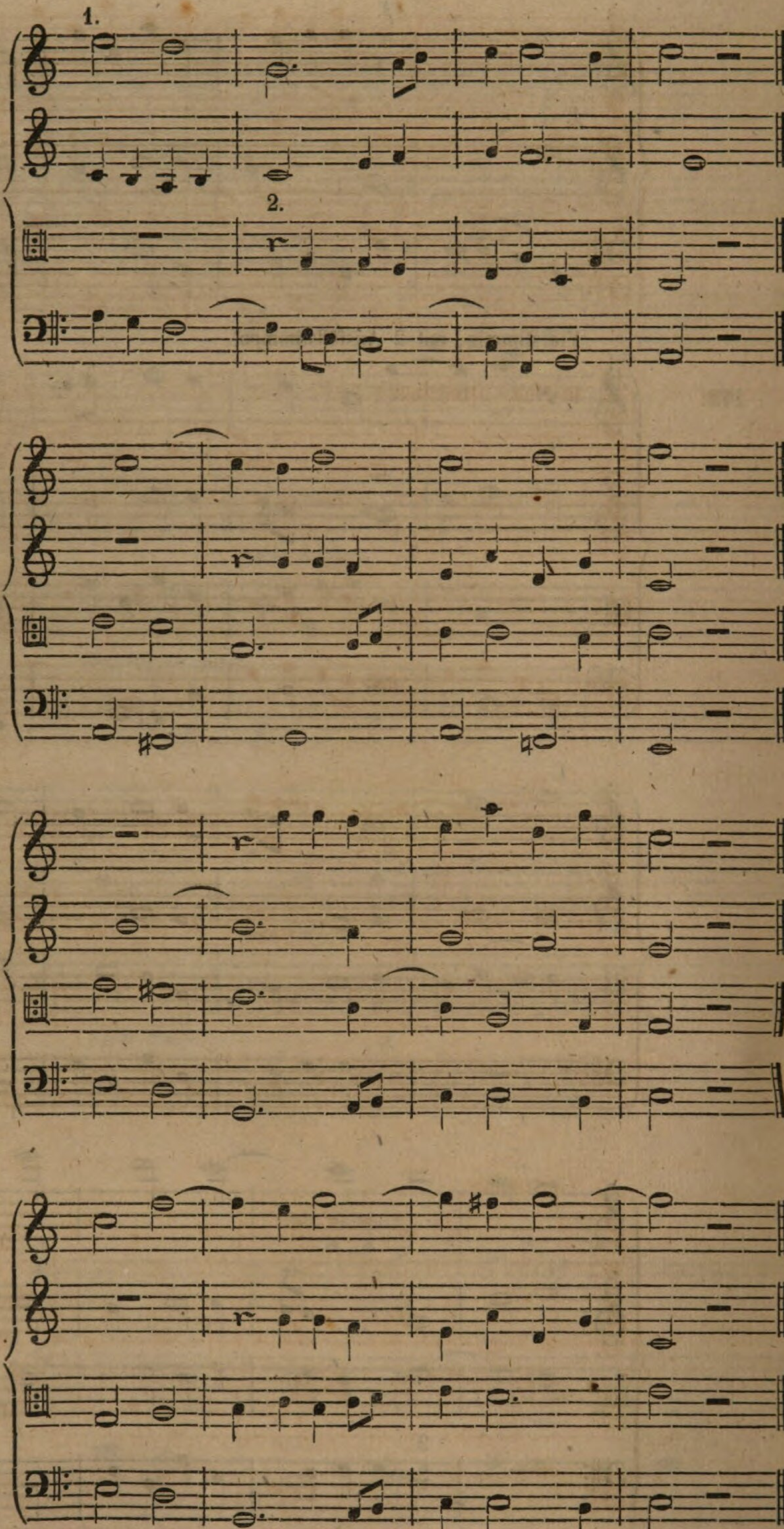

2tes Subject.
1stes Subject.

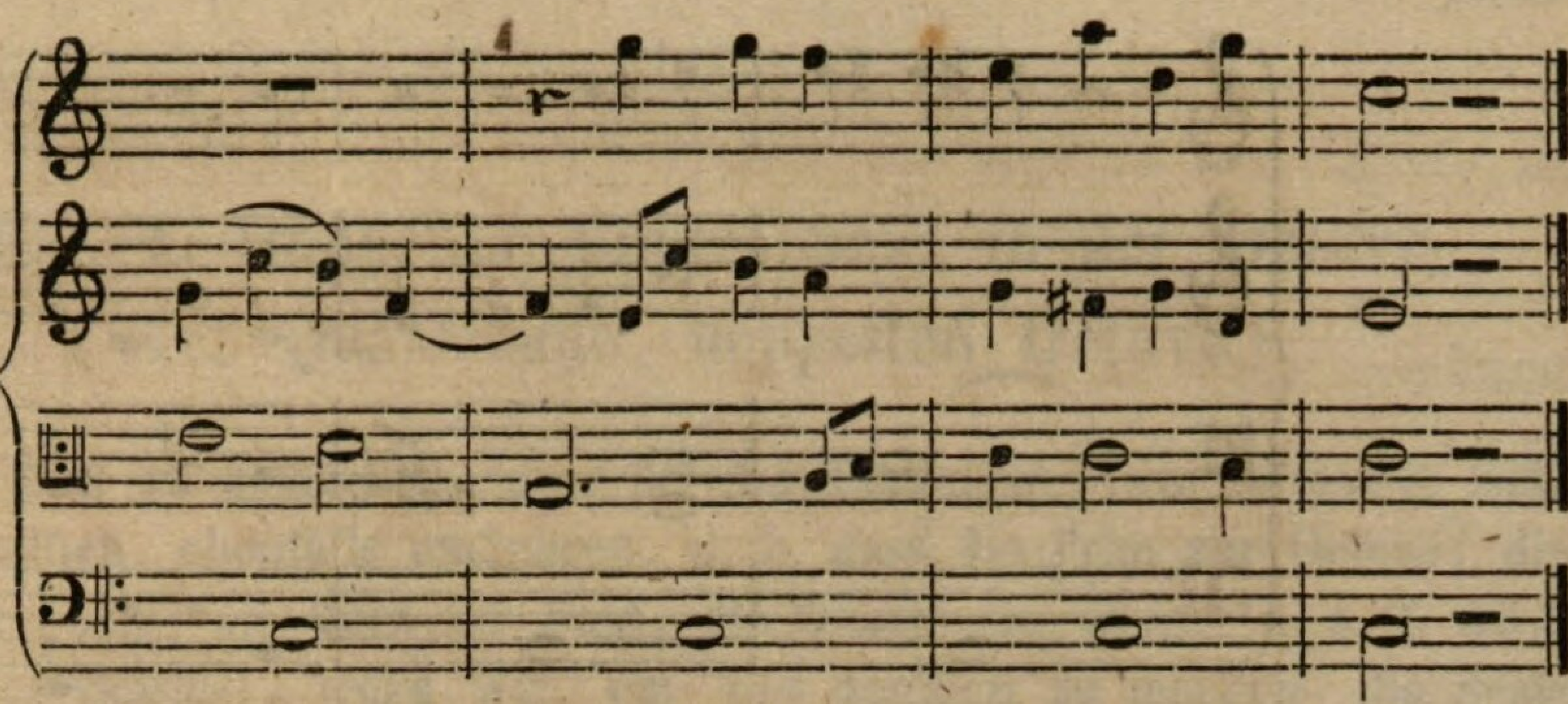


Vierstimmig, mit 2 Ausfüllstimmen.

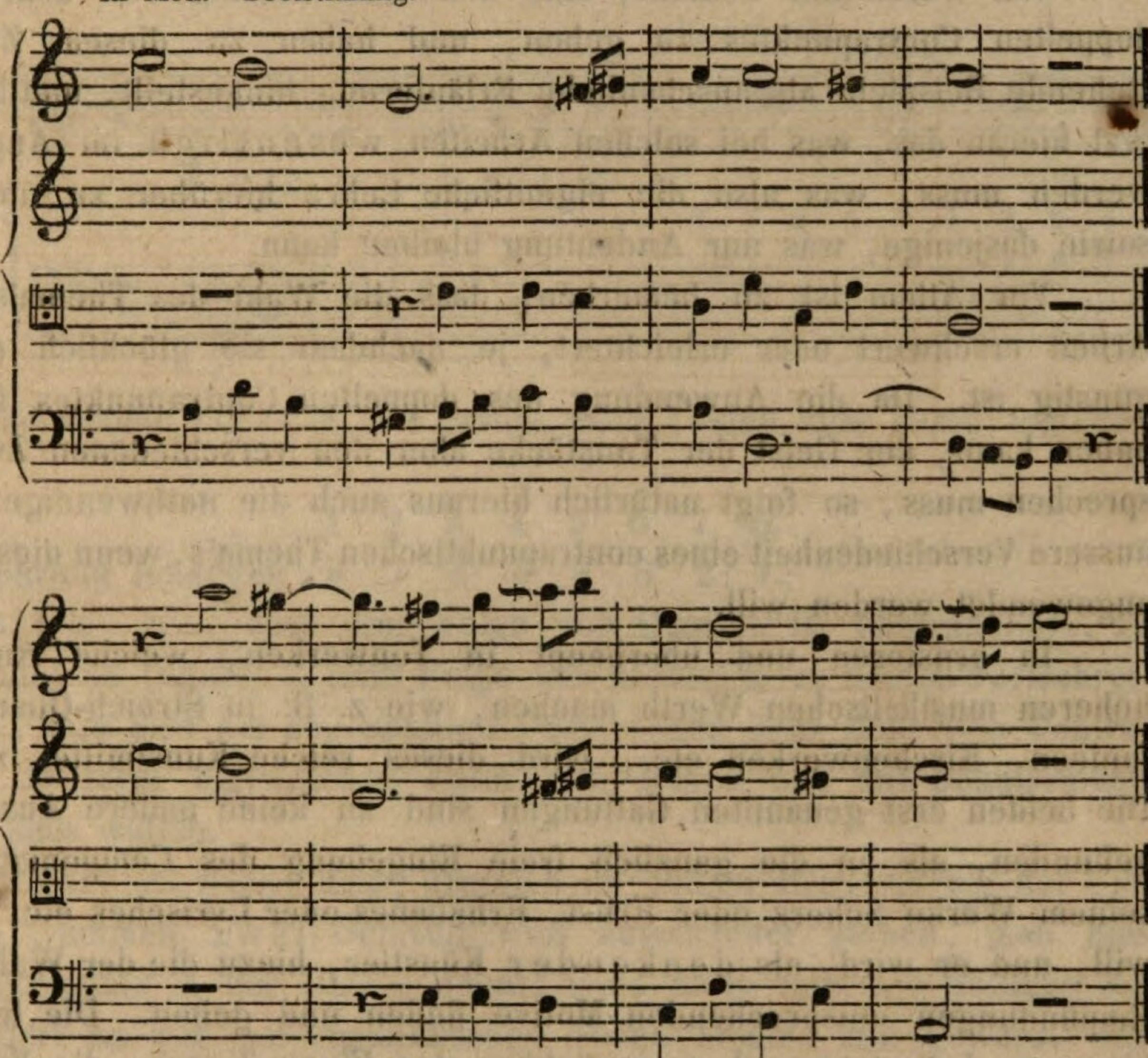
149.



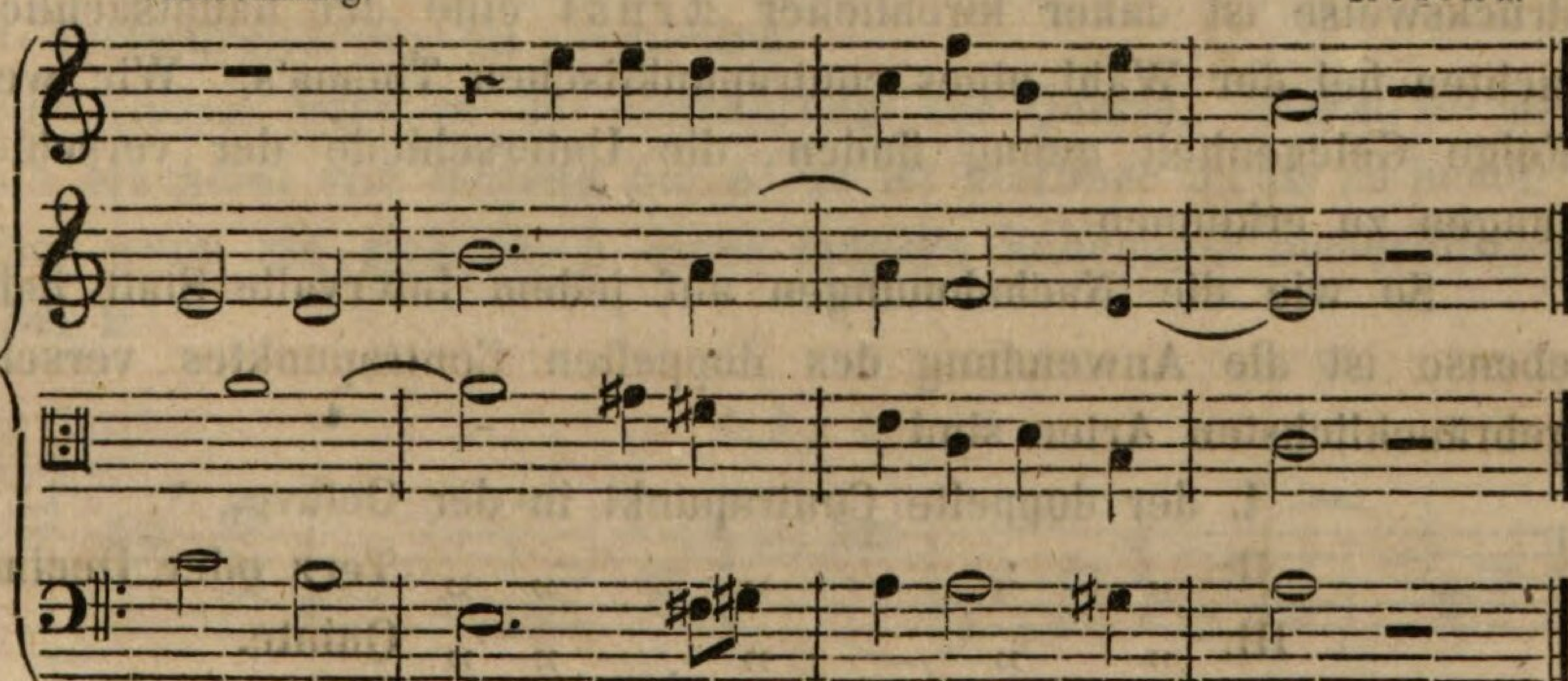

1.
2.

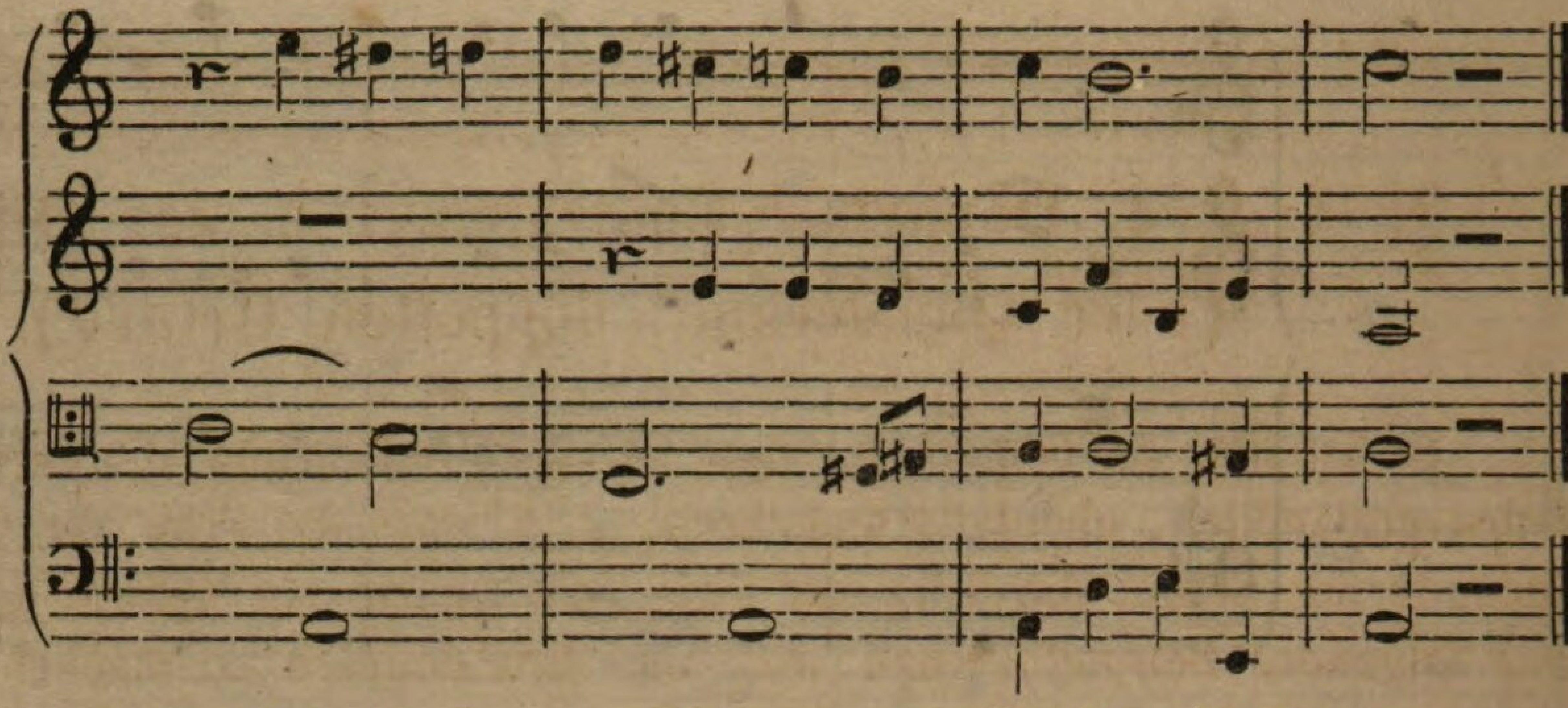


In Moll. Dreistimmig.



Vierstimmig. Reicha.





Wir waren nur bemüht, eine klare Anschauung von dem Wesen des doppelten Contrapunktes zu geben, und haben zu diesem Zwecke vorstehende Beispiele als anschauliche Erläuterung hingestellt, und knüpfen nun erst hieran das, was bei solchen Arbeiten wesentlich im Auge behalten werden muss, was also die eigentliche Lehre hierüber zu umfassen hat, sowie dasjenige, was nur Andeutung bleiben kann.

Vor Allem ist zu bemerken, dass die Wahl des Thema's die ganze Arbeit erschwert oder erleichtert, je nachdem sie glücklich oder minder günstig ist. Da die Anwendung des doppelten Contrapunktes überall Statt haben kann, der Geist der Tonstücke aber den verschiedenen Zwecken entsprechen muss, so folgt natürlich hieraus auch die nothwendige innere und äussere Verschiedenheit eines contrapunktischen Thema's, wenn diese Schreibart angewendet werden will.

In ernsteren und überhaupt in Tonwerken, welche Anspruch auf höheren musikalischen Werth machen, wie z. B. in Streich-Quartetten, Sinfonieen, Kirchenwerken etc., wird dieses reiche Kunstmittel nicht fehlen. Die beiden erst genannten Gattungen sind an keine andere Ausdrucksweise gebunden, als an die gänzlich freie Eingebung des Componisten, der in seinem Werke Scherz oder Ernst, Erhabenes oder Lyrisches etc. niederlegen will, und er wird, als denkender Künstler, hiezu die der Wahrheit seiner Empfindungen entsprechenden Motive finden und geben. Die Kirchenmusik hingegen hat stets und unverrückbar den Einen Zweck: die Erhebung des Gemüthes zum höchsten Wesen in Bitte, Lob oder Dank. In der Ausdrucksweise ist daher kirchlicher Ernst eine der hauptsächlichsten Rücksichten bei der Wahl eines contrapunktischen Thema's. Wir werden in der Folge Gelegenheit genug finden, die Unterschiede der verschiedenen Gattungen zu erkennen.

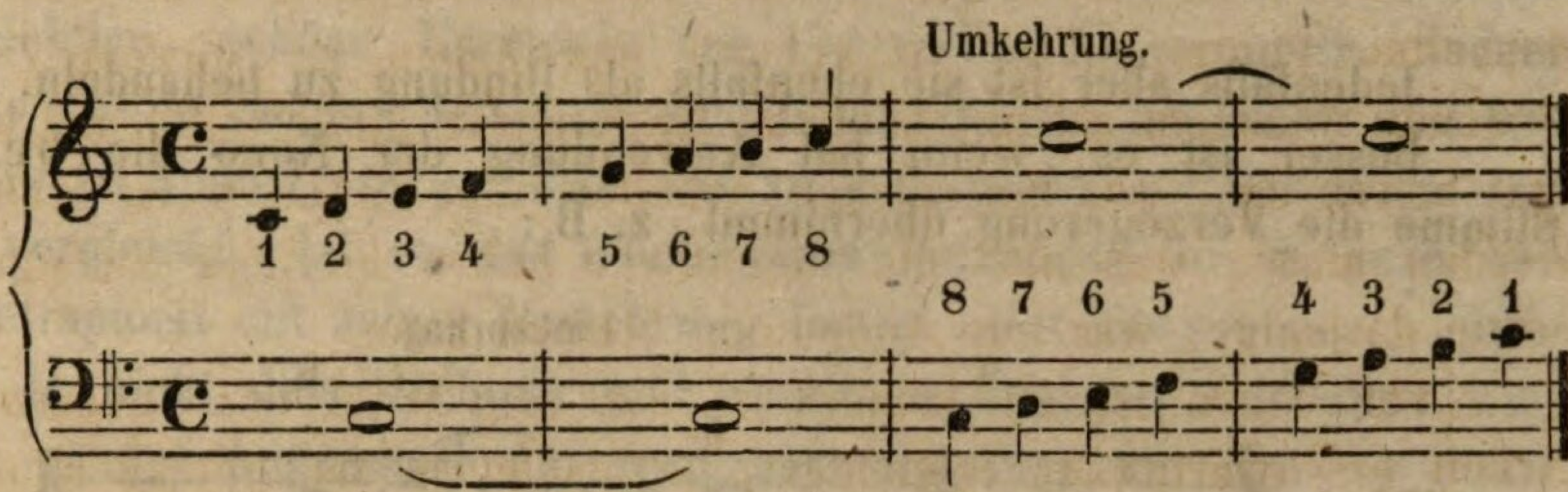
So wie die Nachahmungen auf jedem Intervalle Statt haben können, ebenso ist die Anwendung des doppelten Contrapunktes verschieden. Die gebräuchlichsten Arten sind

I. der doppelte Contrapunkt in der Octave,
II. „ „ „ „ „ Terz oder Decime,
III. „ „ „ „ „ Quinte.

§. 16. I. Doppelter Contrapunkt in der Octave (oder Quindecime, doppelten Octave).

Es ist hier zu bemerken, dass bei der Umkehrung die Intervalle sich, selbstverständlich, ebenfalls umkehren, d. h. dass die Prim zur Octave, die Secunde zur Septe, die Terz zur Sext, die Quarte zur Quinte u. s. f. wird, was folgendes Beispiel, wozu wir, um dies deutlich zu machen, die Scala wählen, ausweist.

150. Hauptthema. Contrathema.



Die Oberstimme bildet in den ersten zwei Takten zum Basse folgende Zifferreihe:

1 2 3 4 5 6 7 8,

in der Umkehrung hingegen 8 7 6 5 4 3 2 1.

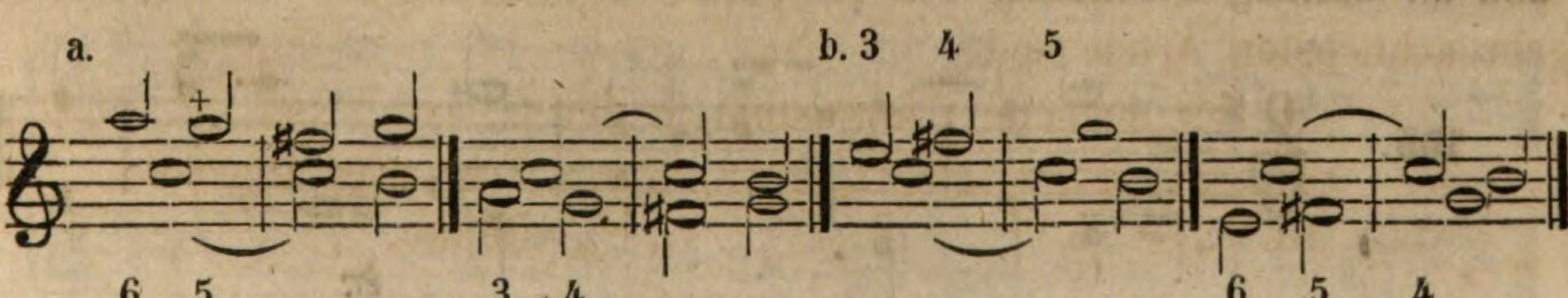
Daraus folgt nun, dass eine Folge von Quarten im Contrapunkte, in der Umkehrung zu Quinten-, eine Folge von Secunden zu Septen-Fortschreitungen wird, dass also die sogenannten Dissonanzen beim doppelten Contrapunkte erst in ihrer eigentlichen Natur sich zeigen und mit Behutsamkeit angewendet sein wollen.

Zu bemerken ist noch, dass, obgleich im obigen Beispiele bei der Umkehrung die Stimmen zwei Octaven weit auseinander stehen, man dies dennoch Contrapunkt in der Octave nennt; denn diese entfernte Stellung der Stimmen ändert an der contrapunktischen Sache nichts, und gewährt den Vortheil, dass hiedurch Raum für die ausfüllenden Stimmen gewonnen wird.

Es ist schon bemerkt worden, dass die Quarte zur Quinte wird; daher sind Quarten-Fortschreitungen zu vermeiden.

Die reine Quinte wird in der Umkehrung zur Quarte. Wenn sie als Durchgangston erscheint wie folgend bei a, so ist hierüber nichts zu bemerken, wohl aber wenn sie sich durch einen längern Ruhepunkt bemerklicher macht, wie bei b.

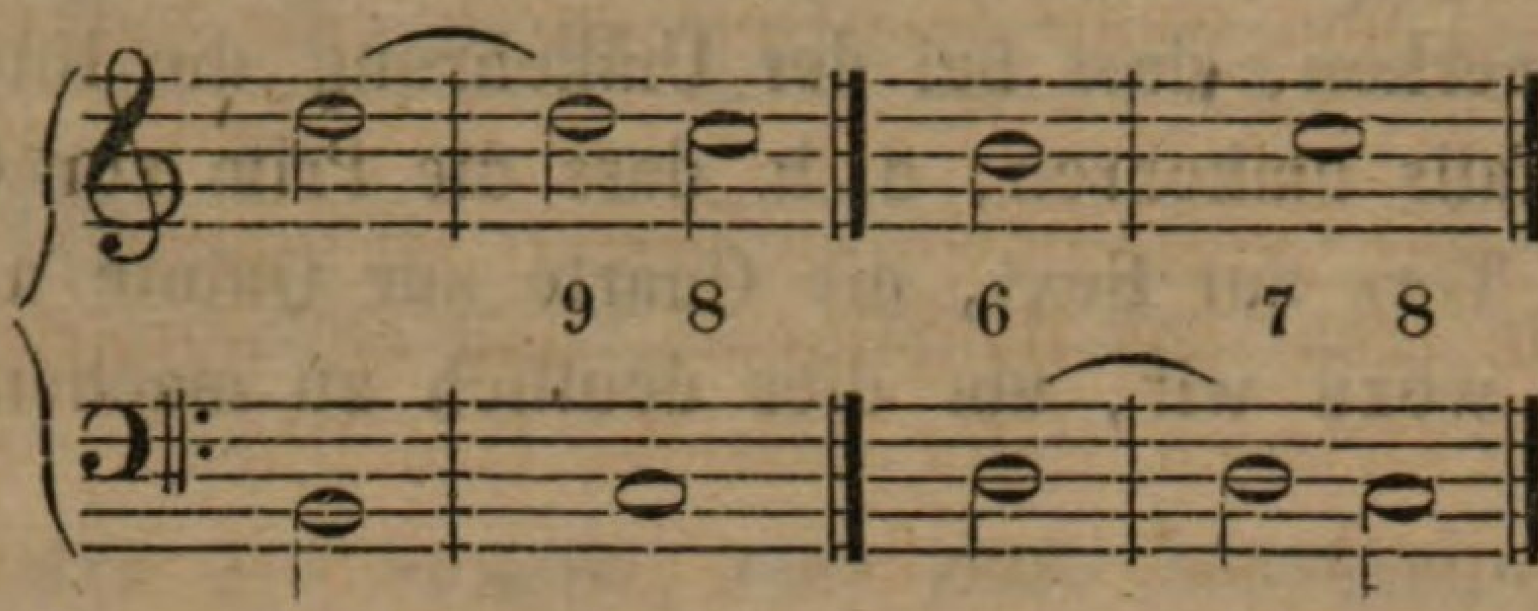
151.



In allen Fällen wie bei b ist die Quinte als Bindung zu behandeln, so wie in der Umkehrung die Quarte.

Die Anwendung der None sowohl, als auch der Umkehrung ist nicht schön, und zwar erscheint letztere noch weniger räthlich, weil sie viel kraftloser erscheint, z. B.:

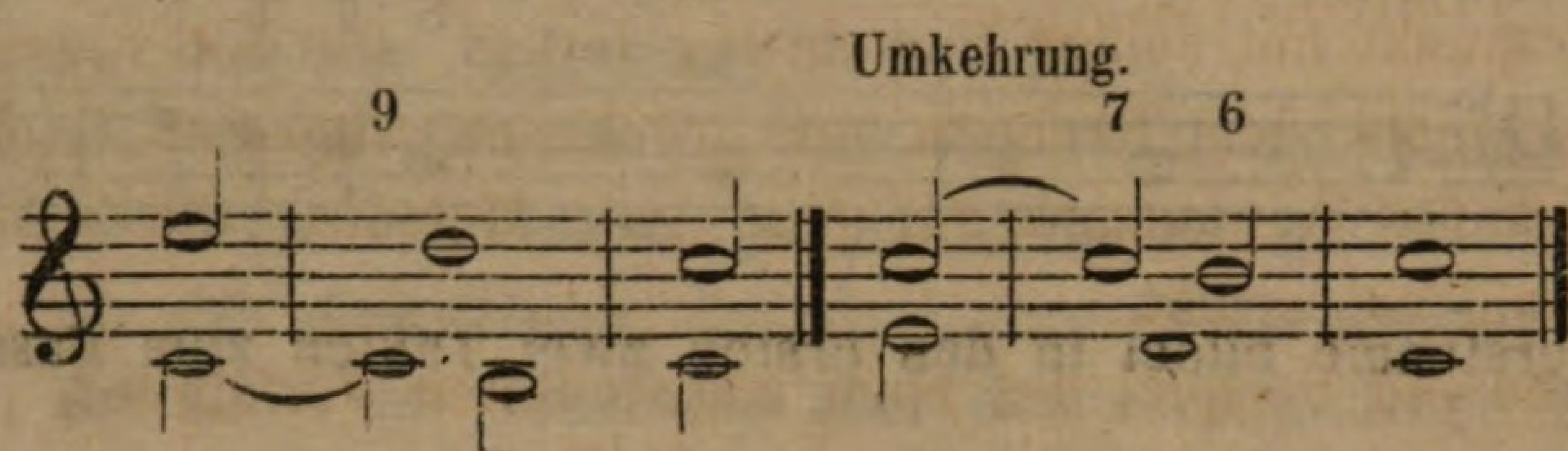
152.



Jedenfalls aber ist sie ebenfalls als Bindung zu behandeln.

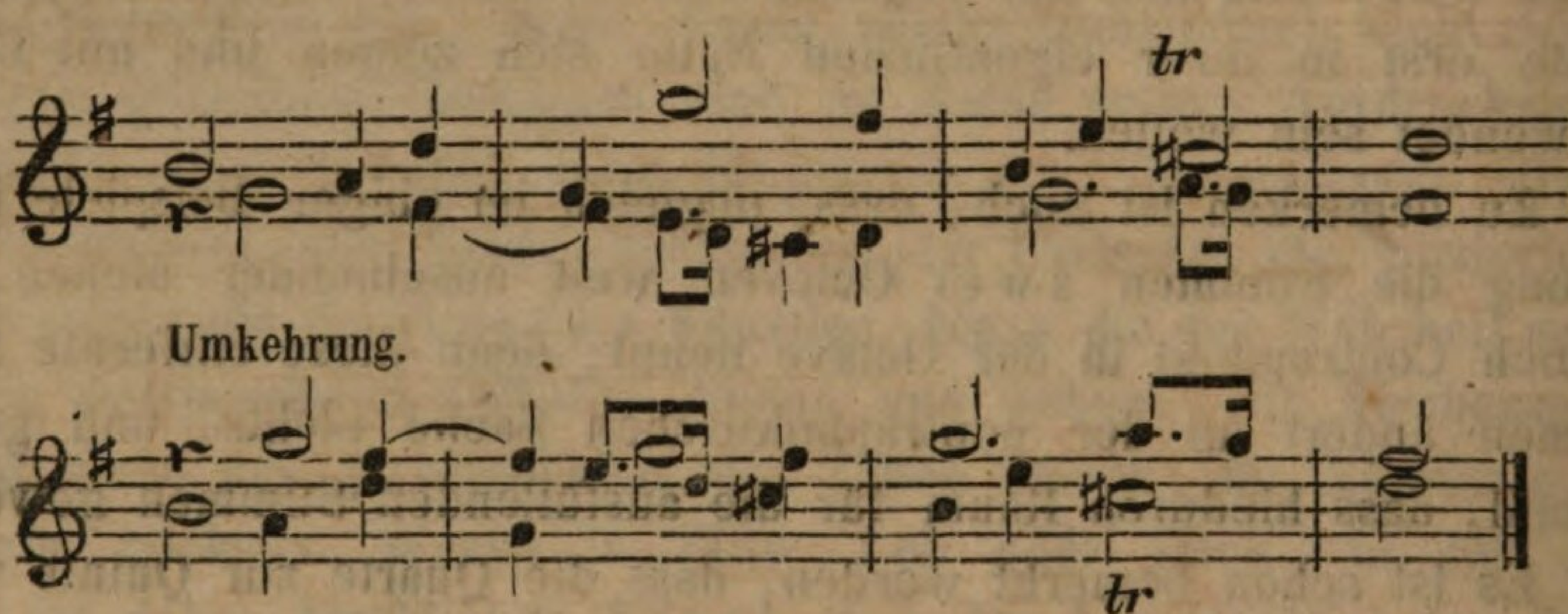
Besser ist es, wenn bei Anwendung der None die begleitende Stimme die Verzögerung übernimmt, z. B.:

153.



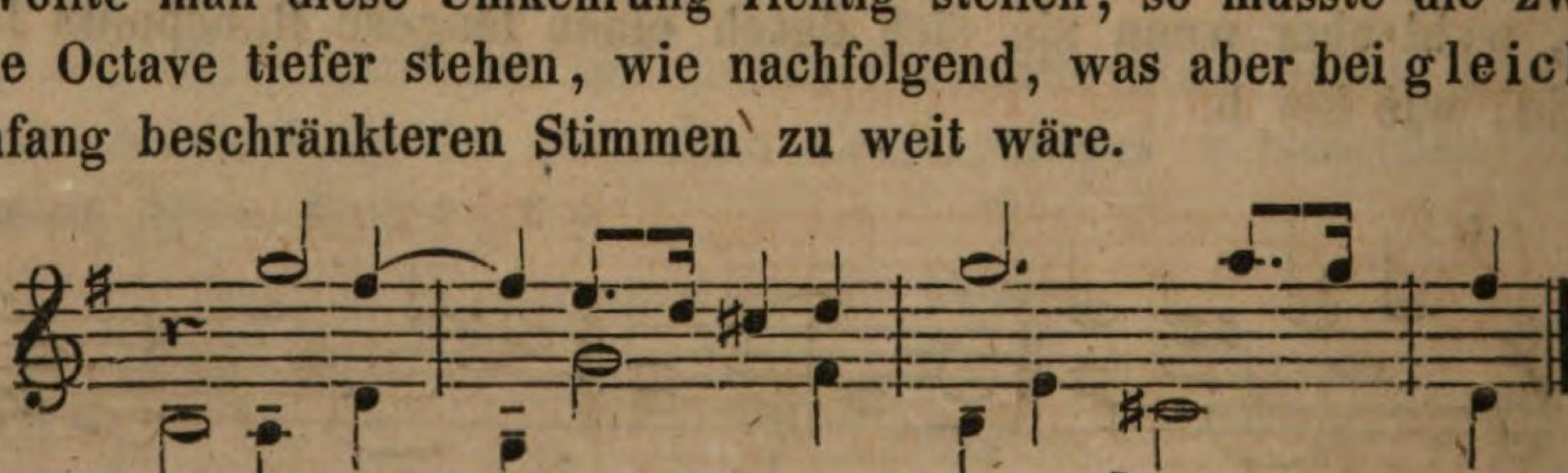
Ein doppelter Contrapunkt für gleiche Stimmen, oder überhaupt für solche, welche keinen grossen Umfang haben, muss seine Muster so gewählt haben, dass sich bei der Umkehrung die Stimmen nicht kreuzen, dass also die Unterstimme nicht über die Oberstimme und umgekehrt komme, z. B.:

154.



Im zweiten Tacte der Umkehrung kreuzen sich die Stimmen, das Wesen der Umkehrung geht dadurch verloren, weil die Intervalle dieselben bleiben. Wollte man diese Umkehrung richtig stellen, so müsste die zweite Stimme eine Octave tiefer stehen, wie nachfolgend, was aber bei gleichen und an Umfang beschränkteren Stimmen zu weit wäre.

155.



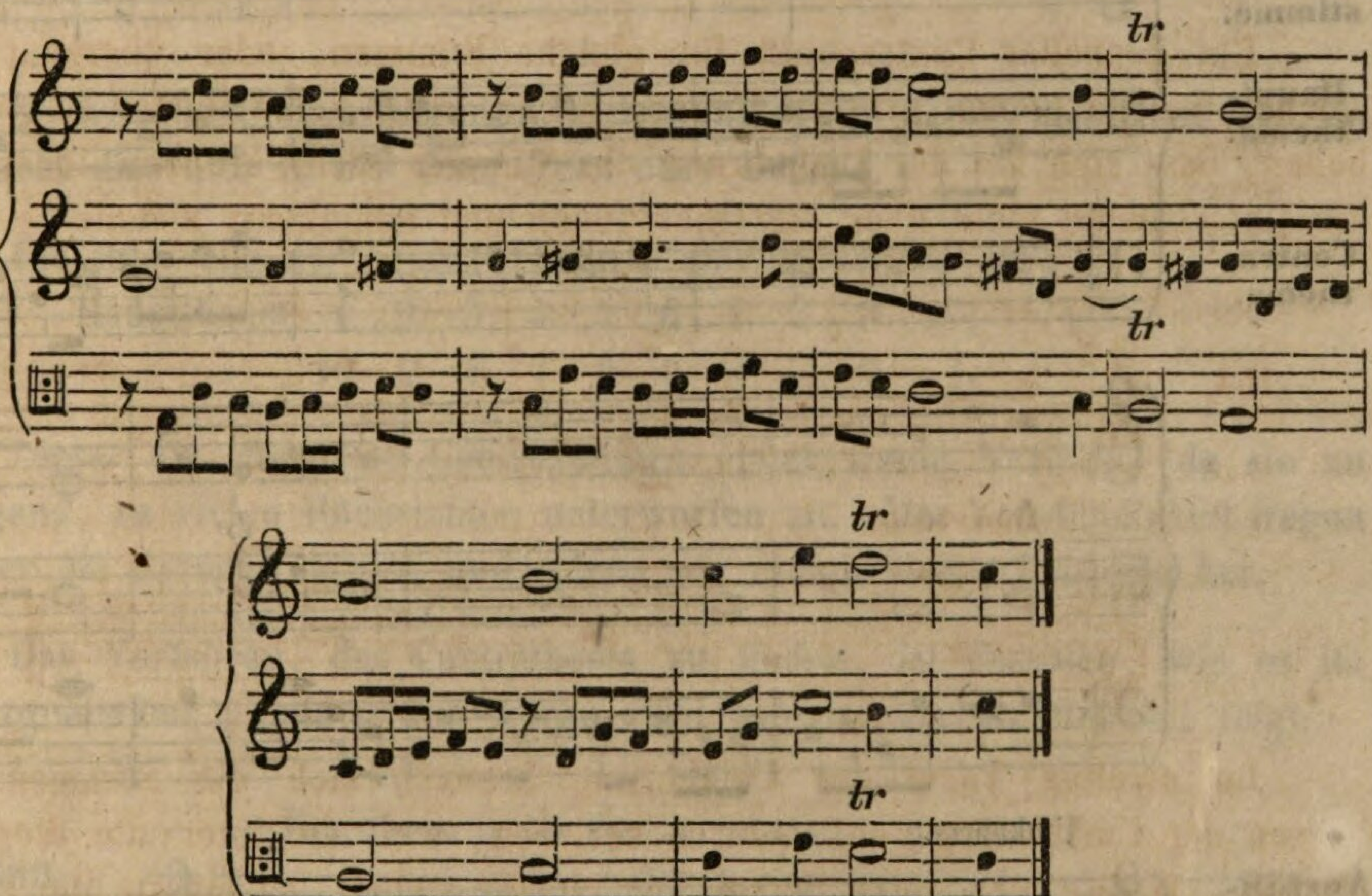
Für alle Fälle gilt die Regel, dass die beiden Subjecte nicht über eine Octave auseinander stehen sollen. Diese Annahme fällt natürlich weg, wenn der Stimmenumfang ein grösserer wird.

Auch beim doppelten Contrapunkte unterscheidet man die beiden Subjecte rhythmisch, damit sie auseinander gehen, sowie man in der Regel das Contrathema etwas später, und wenn auch nur durch eine kurze Pause verzögert, eintreten lässt.

Die leichteste Art, das Contrathema zu finden, ist folgende: man nimmt drei Zeilen, setzt auf die erste das Hauptthema, und auf die dritte ebenfalls, aber um eine oder zwei Octaven tiefer dasselbe Hauptthema; die mittlere Zeile bleibt für das Contrathema, welches einen guten Bass zur Oberzeile und eine richtige, schöne Harmonie zur Unterzeile bilden muss. Indem man nun das zweite Subject aufsucht, sind beide Zeilen, die obere und untere zu Rathe zu ziehen, indem man das zweite Subject mit der einen und der andern vergleicht. Ist so das Contrathema gefunden, so ist auch der doppelte Contrapunkt mit seiner Umkehrung fertig. Der Kunstjünger verfalle hiebei aber ja nicht dem Rechnen und trockenen Anpassen, sondern verwende sein ganzes Augenmerk auf eine gute Melodie, die sich bestimmt, schön und flüssig ausspricht.

Hier stehe ein Beispiel des eben angedeuteten Verfahrens.

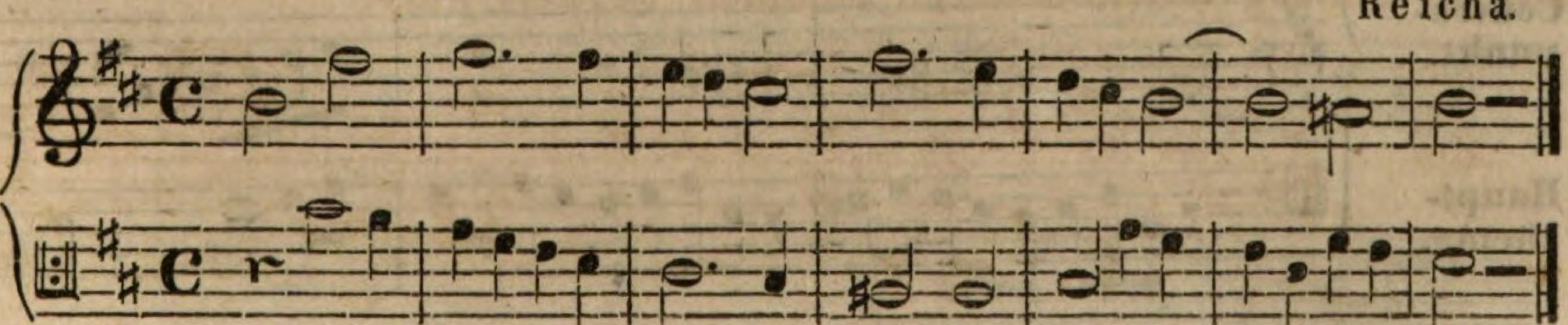
156. A. B. A.



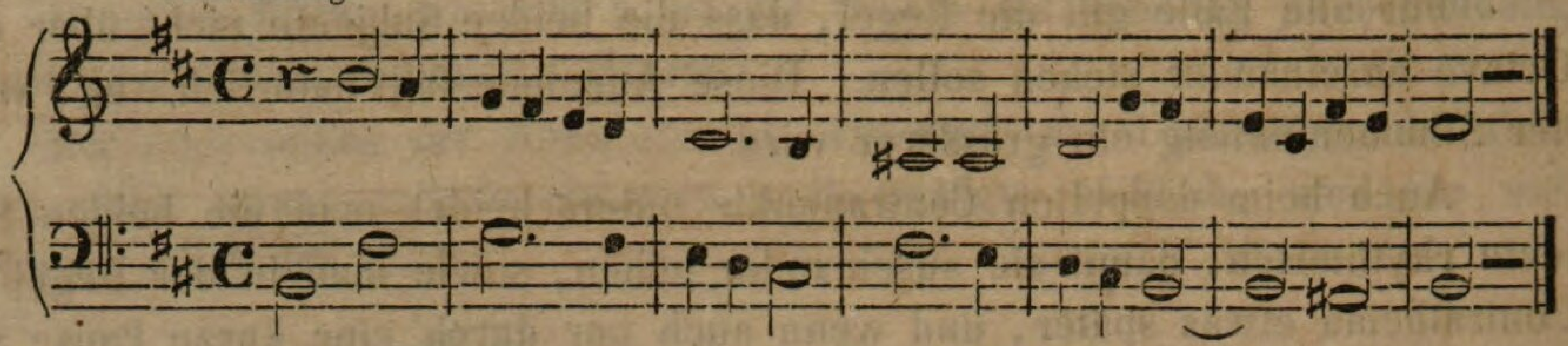
Hier noch ein paar Beispiele.

Reicha.

157.

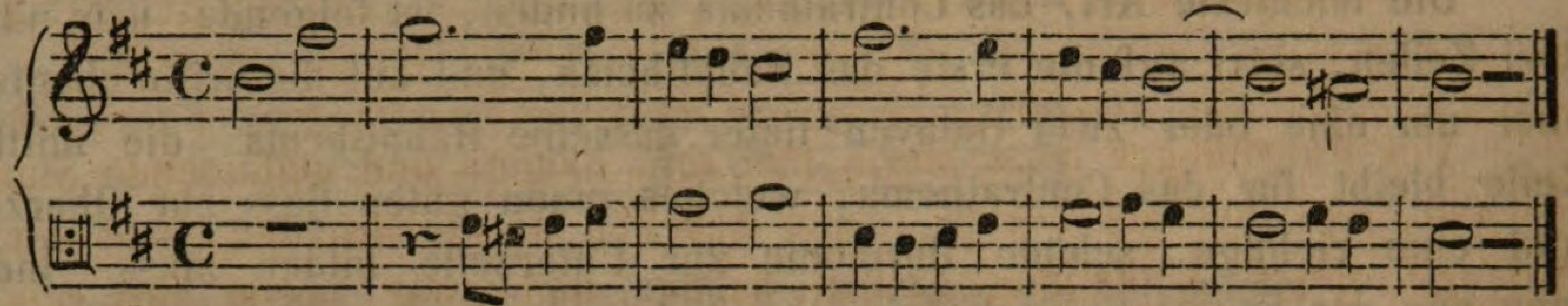


Umkehrung.

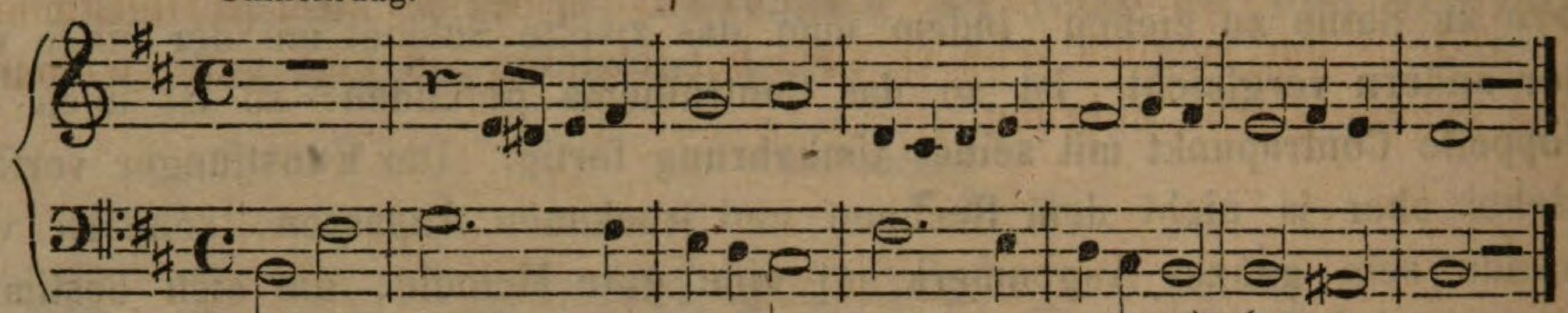


Dasselbe Hauptthema mit einem andern Contrapunkte.

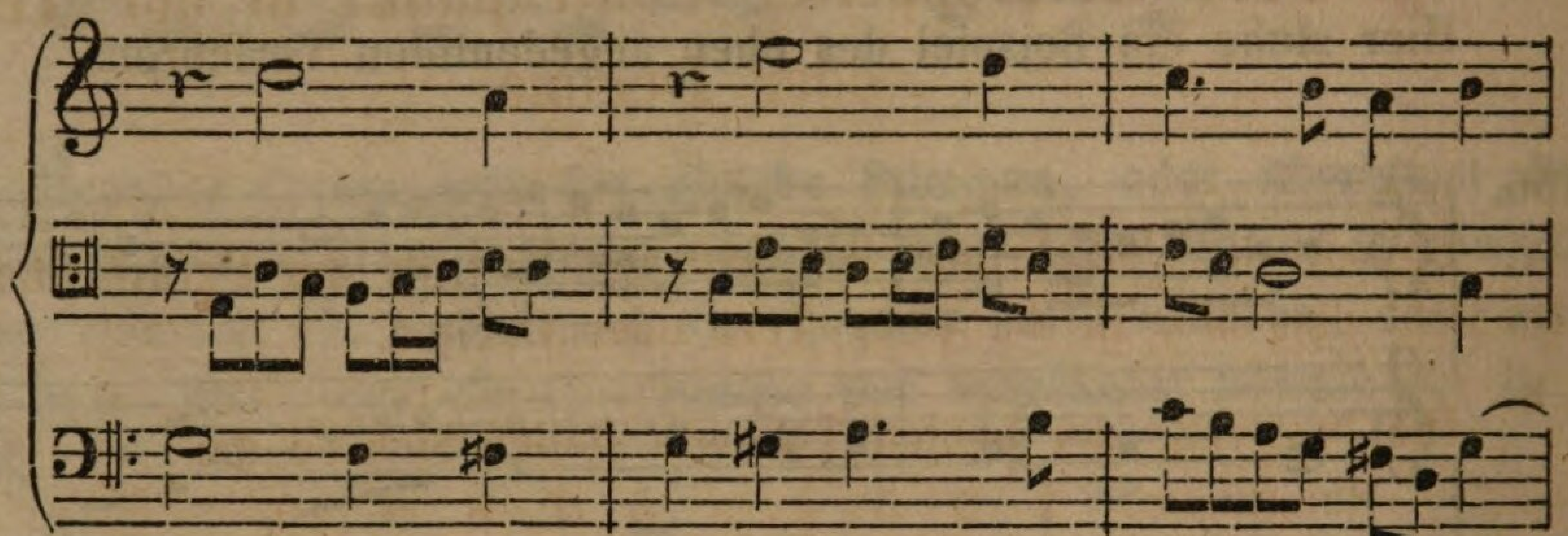
158.

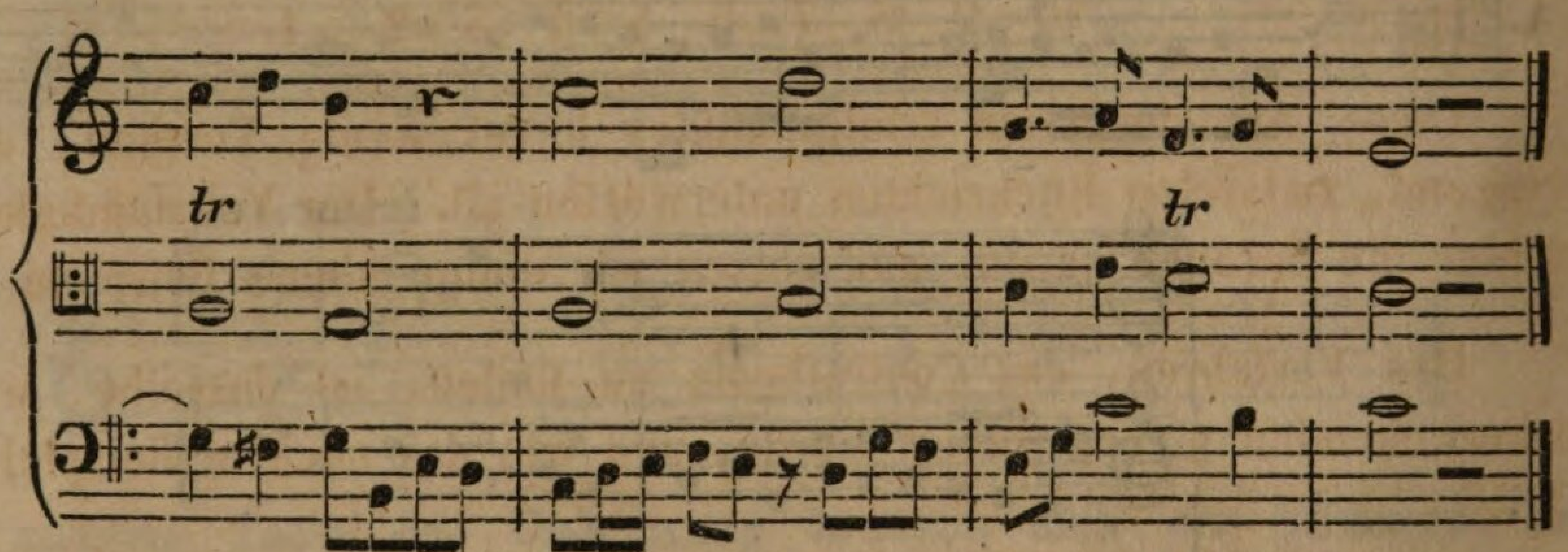


Umkehrung.



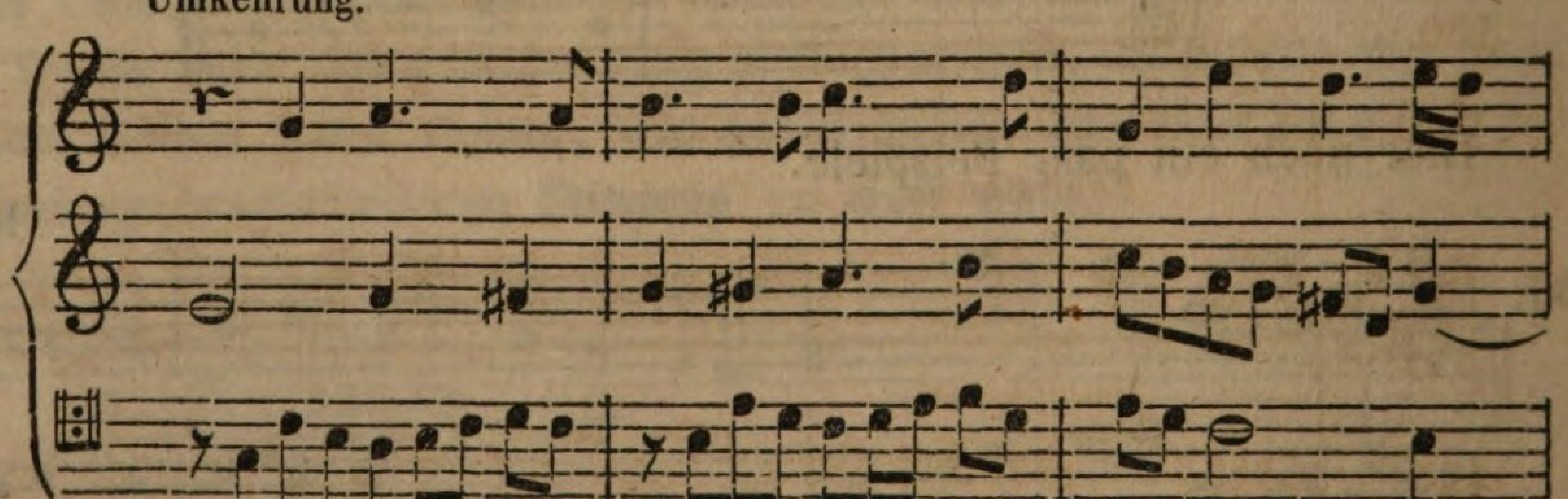
159.
Ausfüllstimme.
Hauptthema.
Contrathema.





Umkehrung.

Ausfüllstimme.
Contrapunkt.
Hauptthema.





Der Kunstjünger muss hierin nun sehr häufige und umfassende Studien machen, und thut am besten, seine Arbeiten so einzurichten, wie wir zu Anfange dieser Abtheilung gethan haben, und zwar zuerst blos rein im doppelten Contrapunkte, und dann mit einer, später mit zwei Ausfüllstimmen. So viel als nur möglich sehe er auch bei letzteren auf eine gute, melodiöse und ungezwungene Führung.

§. 17. II. Doppelter Contrapunkt in der Terz oder Decime.

So wie die Umkehrung des Contrapunktes in der Octave Statt hat, so geschieht dies hier in der Ober-Terz oder Decime.

Die Intervalle der beiden Themate stellen sich so dar:

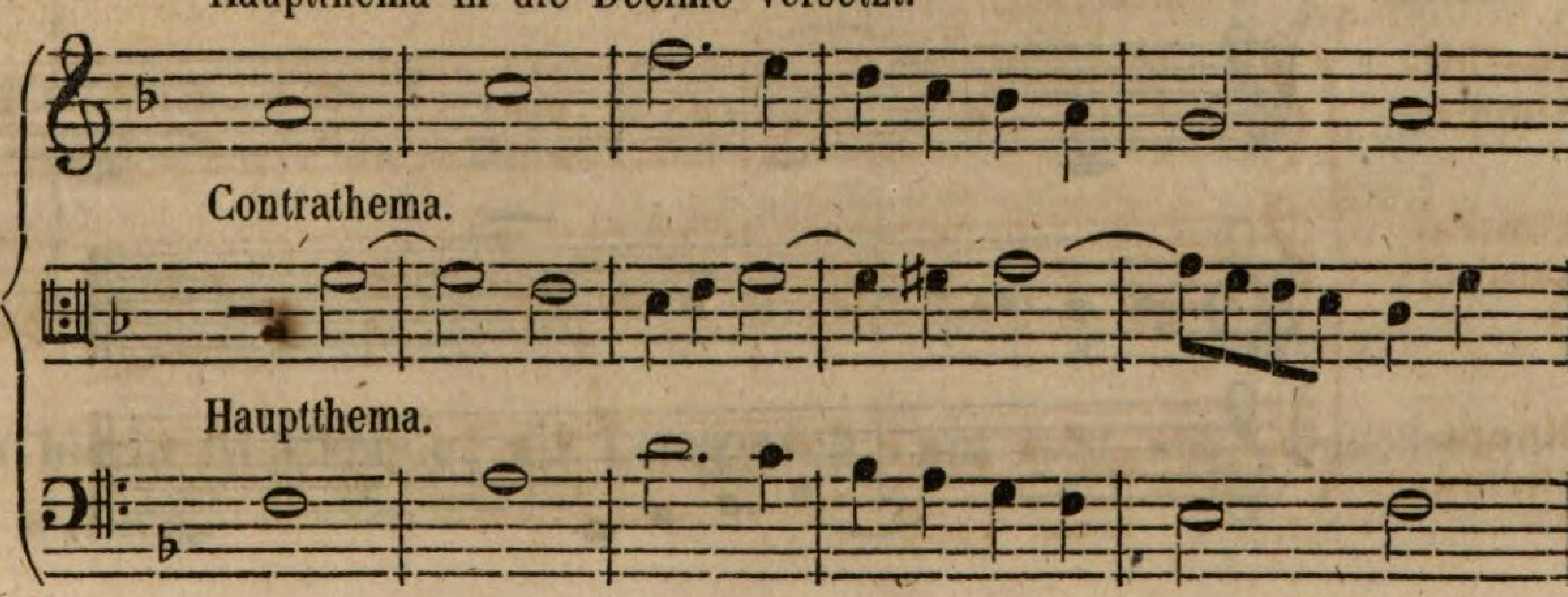
Hauptthema	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10,
	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

Diese Art doppelten Contrapunktes bietet wenig Vortheil, da sie zu beengend, zu vielen Rücksichten unterworfen ist. Der Vollständigkeit wegen ist hier die Sprache davon, und setzen wir einige kleine Beispiele her.

Das Verfahren, das Contrathema zu finden, ist dasselbe, wie es im vorhergehenden §. angegeben wurde, und wie das nächste Beispiel zeigt.

Hauptthema in die Decime versetzt.

160.
A.
B.
C.





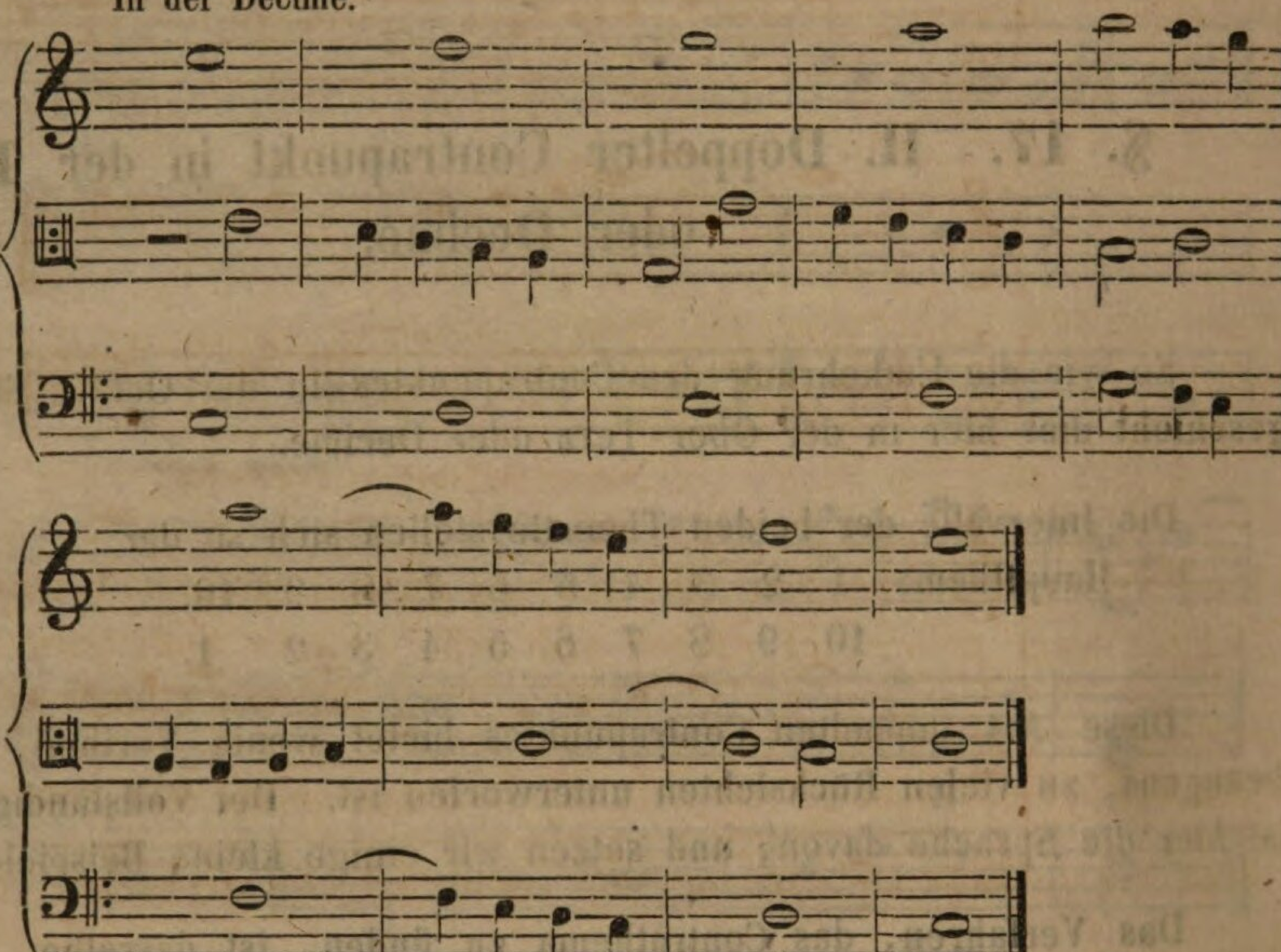
Besondere Aufmerksamkeit erfordern die Intervalle: der Unison, die Quinte und Octave, weil diese zum Einklang, zur Sexte und Terze werden. Man muss sie hier häufig anwenden, obgleich sie wenig Harmonie geben. Wenn daher das Contrathema mit der Zeile A und C zu viele solche Intervalle nacheinander macht, so wird die Harmonie zu arm. Man vermeidet diesen Uebelstand dadurch, dass man so viel möglich nach solchen Intervallen eine Terz nachfolgen lässt, und zwar abwechselnd mit der Zeile A und C.

In der Decime.

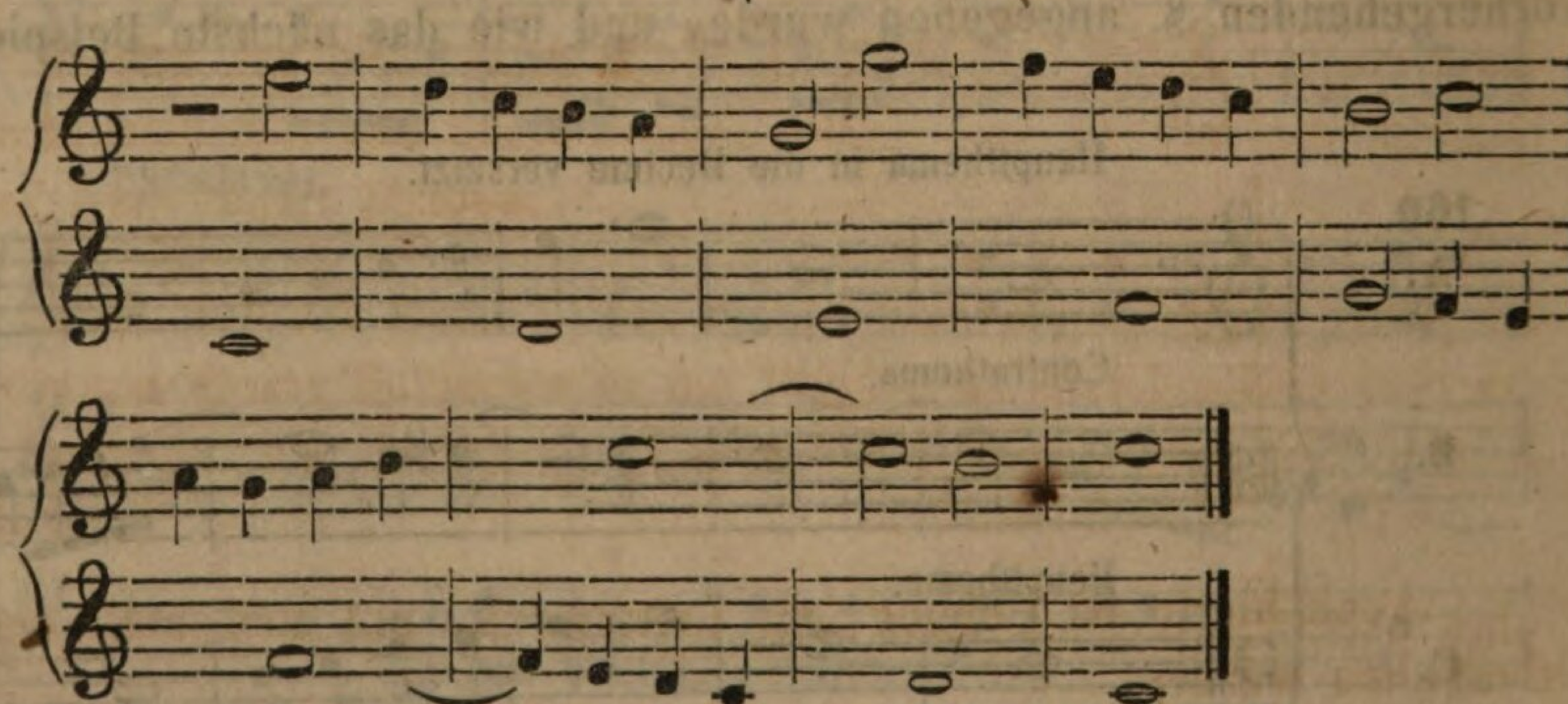
161.

Contra-thema.

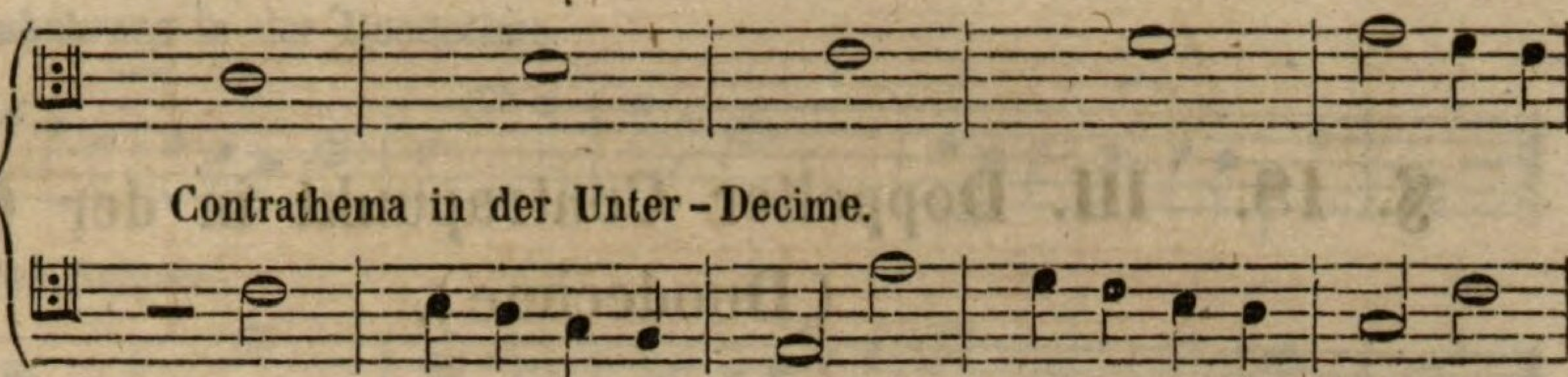
Haupt-thema.

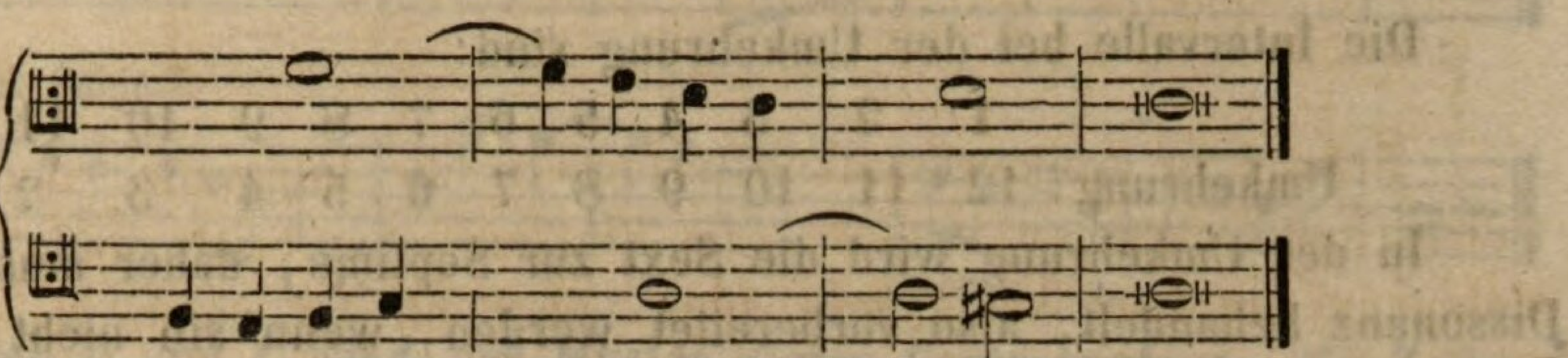


162.
Contra-thema.



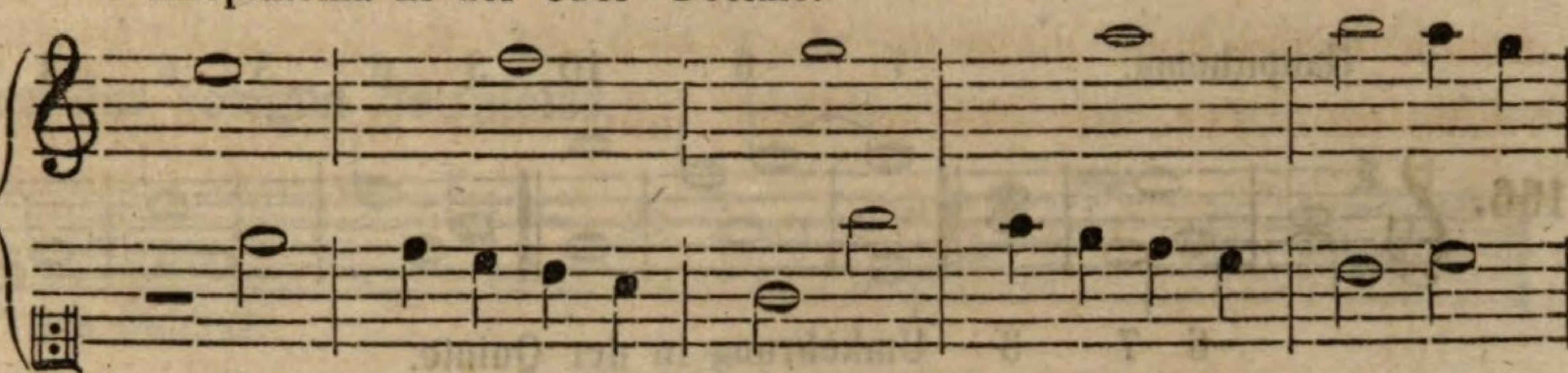
163.

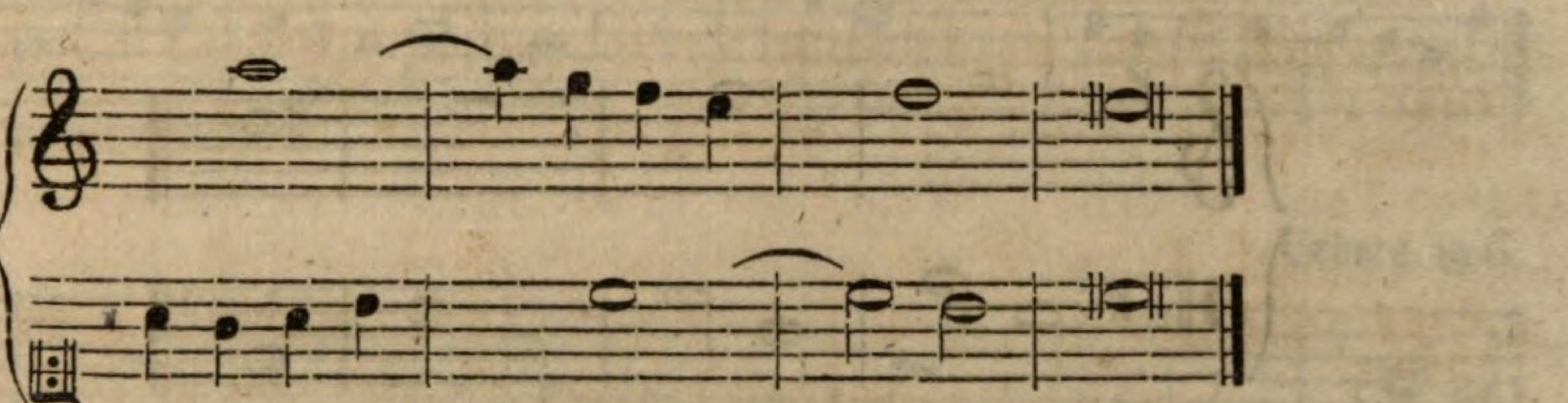




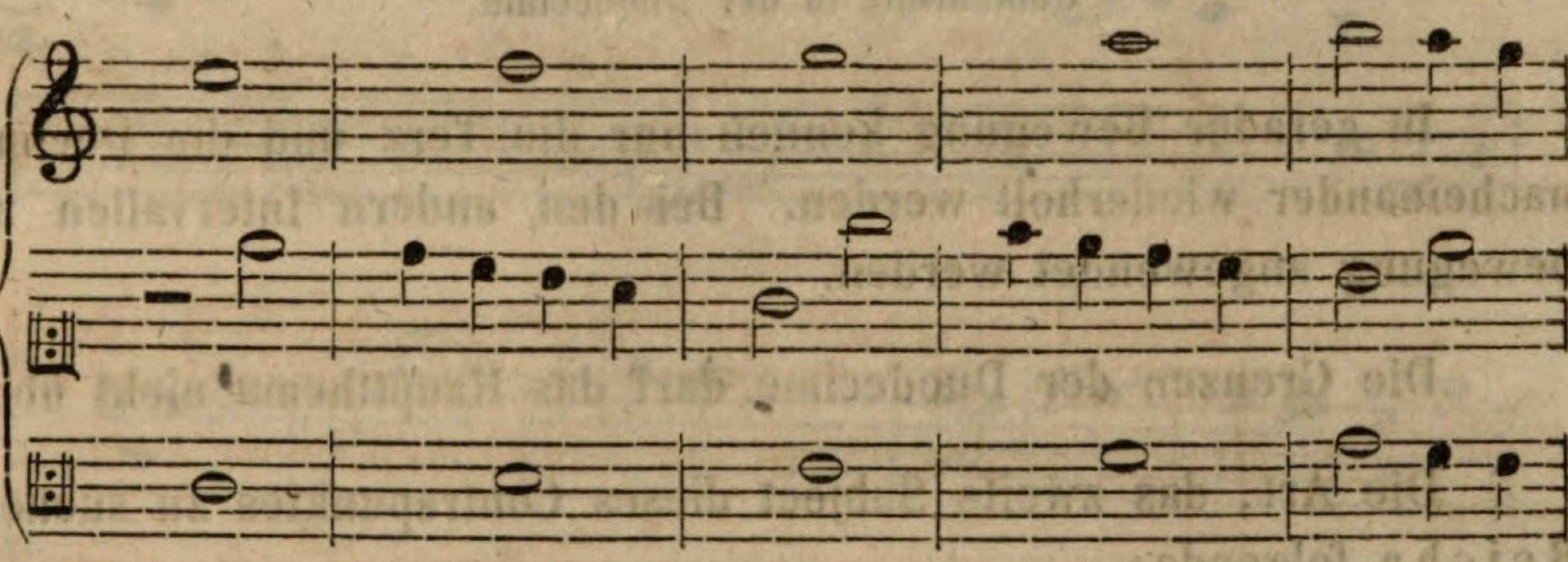
Hauptthema in der Ober-Decime.

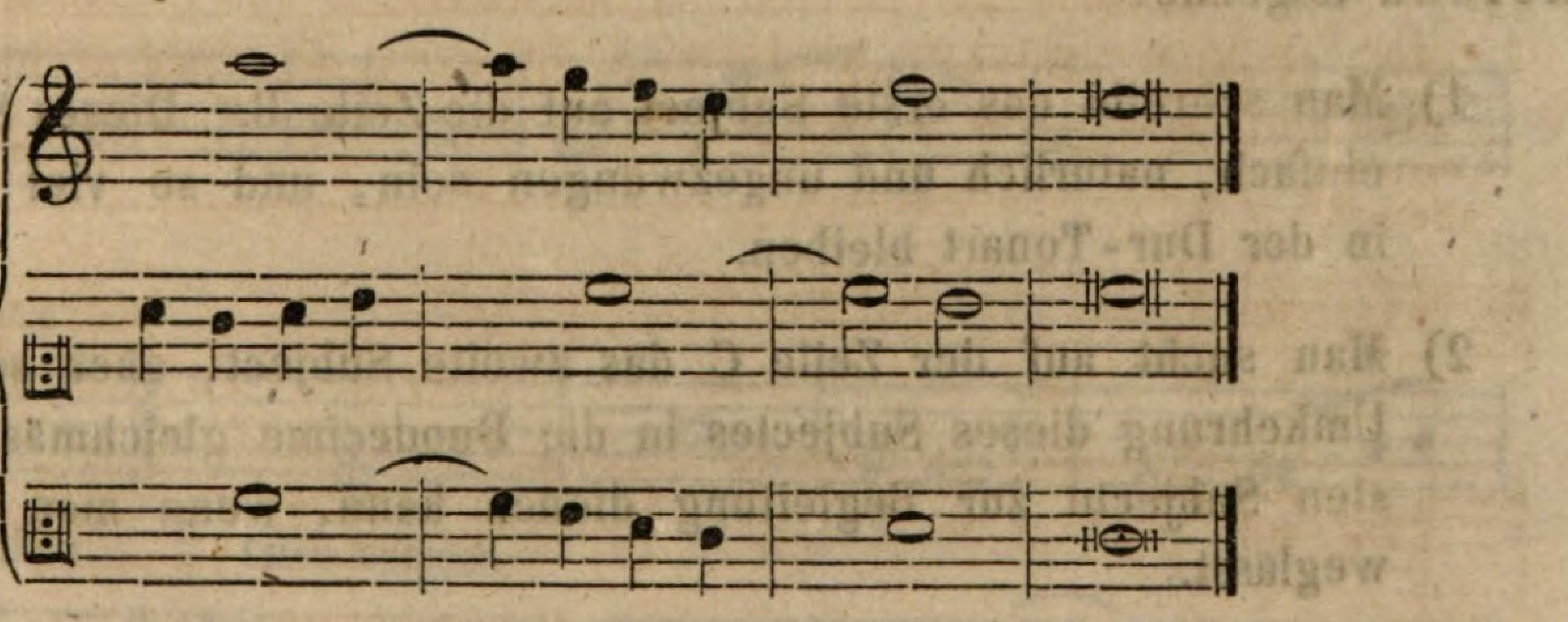
164.





165.





Auch hierin ist Uebung, als Lehrzweck, gut und mag dieselbe nicht übersehen werden.

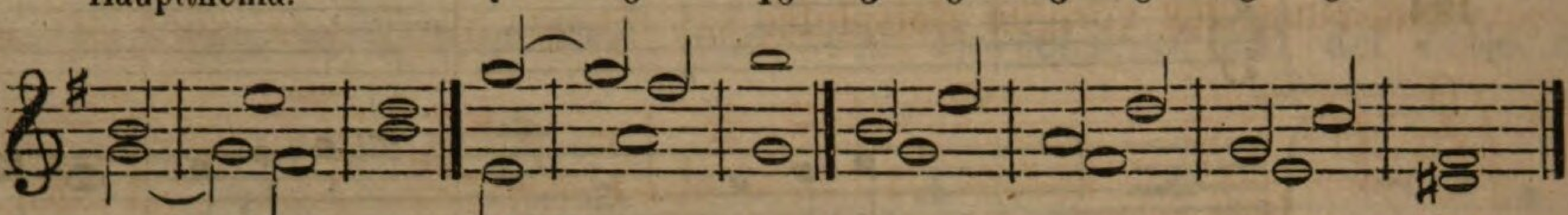
§. 18. III. Doppelter Contrapunkt in der Quinte (Duodecime).

Die Intervalle bei der Umkehrung sind:

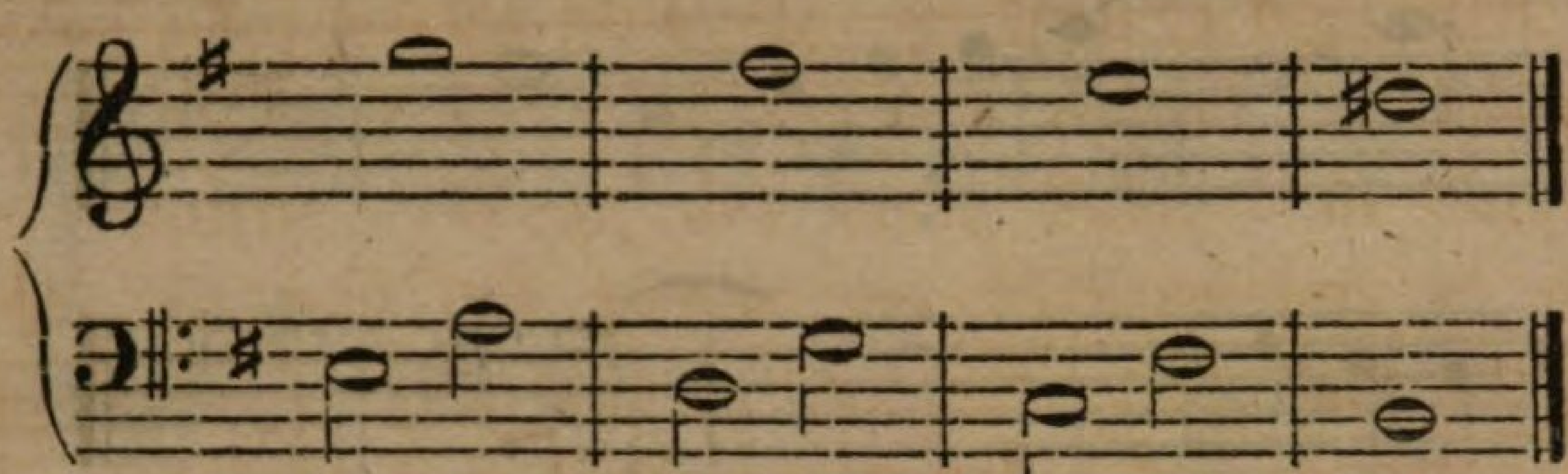
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12,
Umkehrung:	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

In der Umkehrung wird die Sext zur Septime, daher muss erstere als Dissonanz behandelt, also vorbereitet werden, wenn sie nicht blos Durchgangsnote ist. Z. B.:

Hauptthema. 7 6 10 3 6 3 6 3 6

166. 

6 7 3 Umkehrung in der Quinte.



Umkehrung in der Duodecime.

In gerader Bewegung können nur die Terz und die Decime manchmal nacheinander wiederholt werden. Bei den andern Intervallen muss Gegenbewegung angewendet werden.

Die Grenzen der Duodecime darf das Hauptthema nicht überschreiten.

Die Art, das zweite Subject dieses Contrapunktes zu suchen, ist nach **Reicha** folgende:

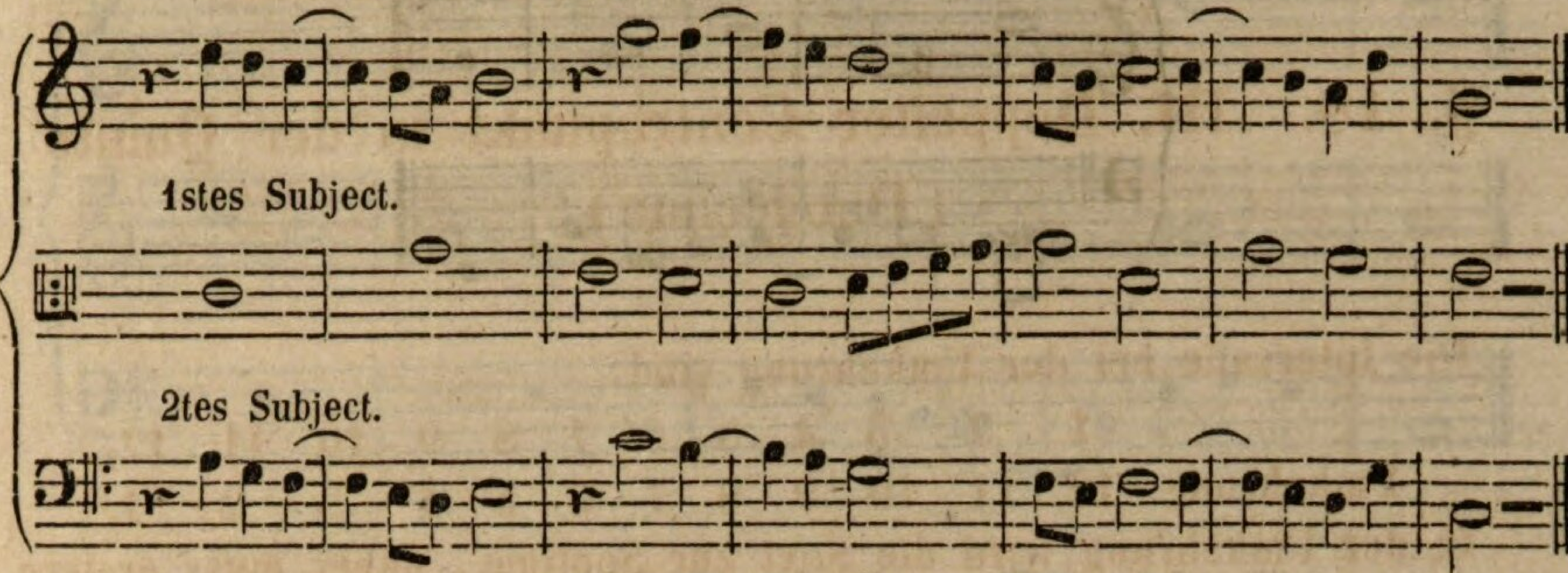
1) Man schreibt das erste Subject auf die Zeile B. Dieses Subject muss einfach, natürlich und ungezwungen sein, und so viel als möglich in der Dur-Tonart bleiben.

2) Man sucht auf der Zeile C das zweite Subject, aber so, dass die Umkehrung dieses Subjectes in die Duodecime gleichmässig dem ersten Subjecte zur Begleitung dienen kann, wenn man die Zeile C weglässt.

Die Zeilen B und A müssen also für sich, ohne die Zeile C, eine gute Harmonie bilden.

Umkehrung in der Duodecime.

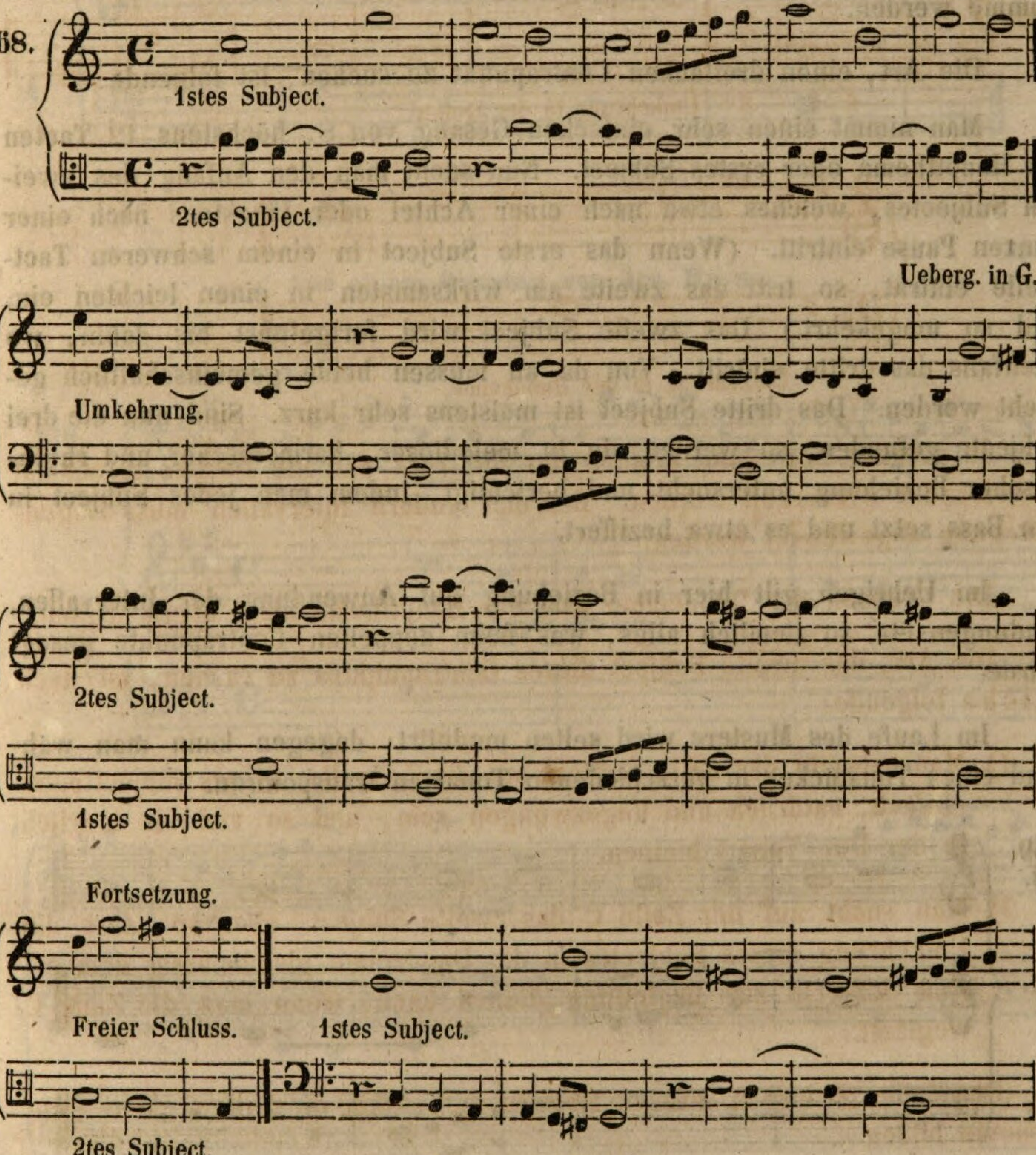
167. A. B. C.

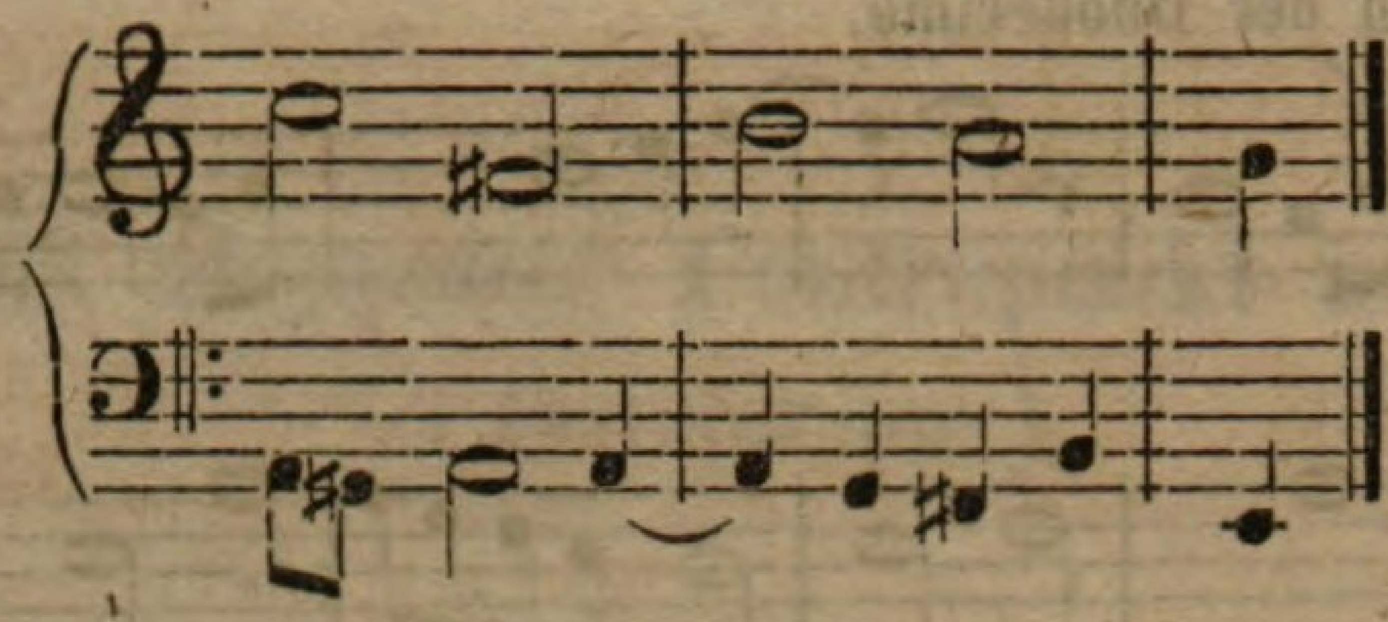


Die Zeilen B und C sind das Muster dieses Contrapunktes, die Zeilen B und A sind die Umkehruug in der Duodecime.

Benützung des vorigen Beispieles.

168.





§. 19. Der dreifache Contrapunkt.

Der dreifache Contrapunkt besteht aus drei umkehrbaren Melodien. Es kann also jede dieser drei Melodien Ober-, Mittel- und Unterstimme werden.

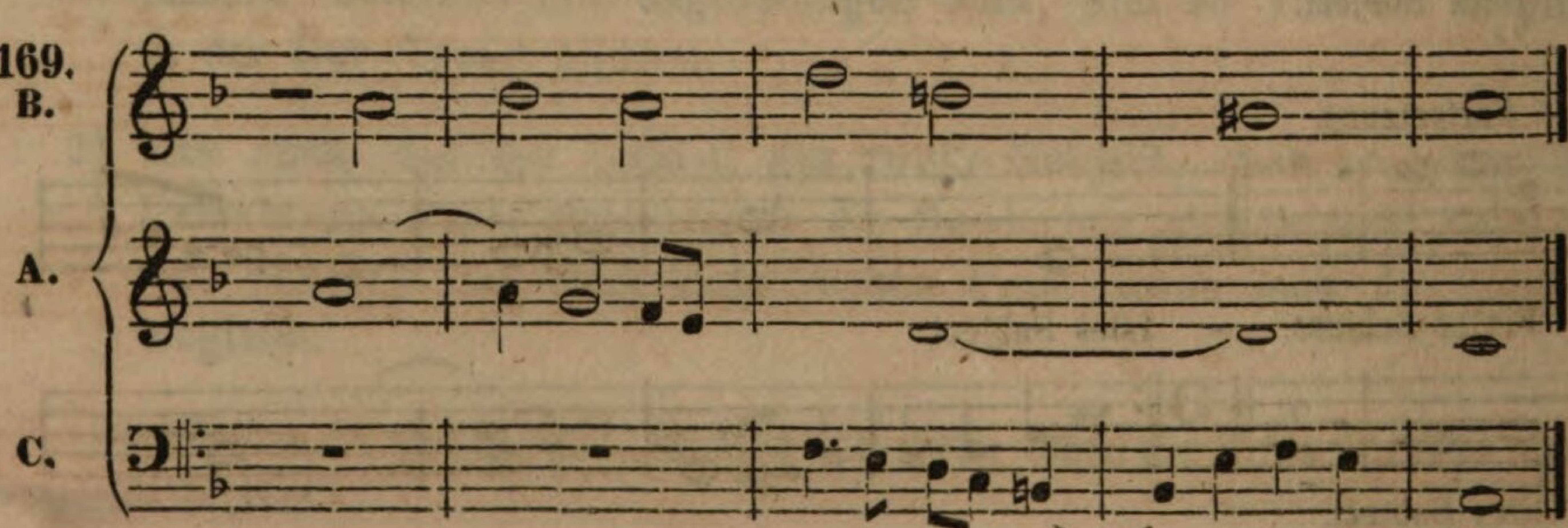
Die Art, einen dreifachen Contrapunkt zu suchen, ist folgende:

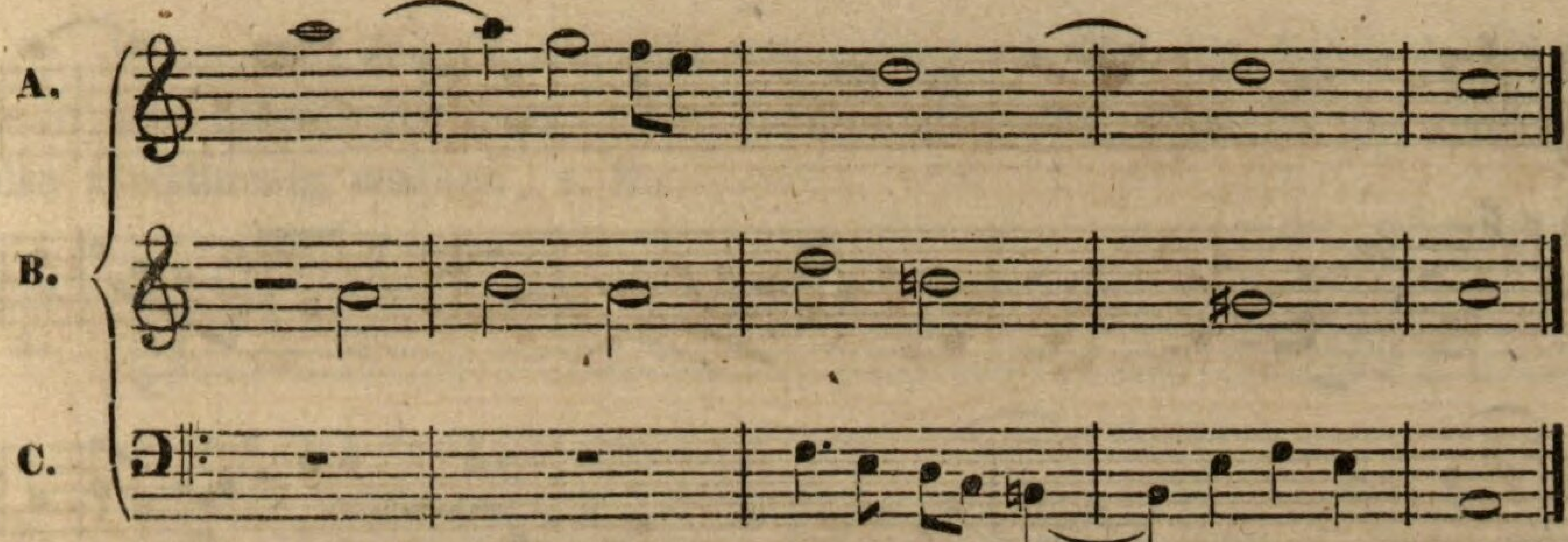
Man nimmt einen sehr einfachen Gesang von 8, höchstens 12 Tacten als Hauptthema oder erstes Subject. Nun sucht man den Anfang des zweiten Subjectes, welches etwa nach einer Achtel oder längstens nach einer ganzen Pause eintritt. (Wenn das erste Subject in einem schweren Tacttheile eintrat, so tritt das zweite am wirksamsten in einen leichten ein, und so umgekehrt.) Das zweite Subject wird fortgeführt bis dahin, wo allenfalls das dritte eintritt. Von da an müssen beide gemeinschaftlich gesucht werden. Das dritte Subject ist meistens sehr kurz. Sind nun die drei Subjecte gefunden, so werden sie in melodiöser, harmonischer und rhythmischer Beziehung untersucht und berichtigt, indem man jedes Subject in den Bass setzt und es etwa beziffert.

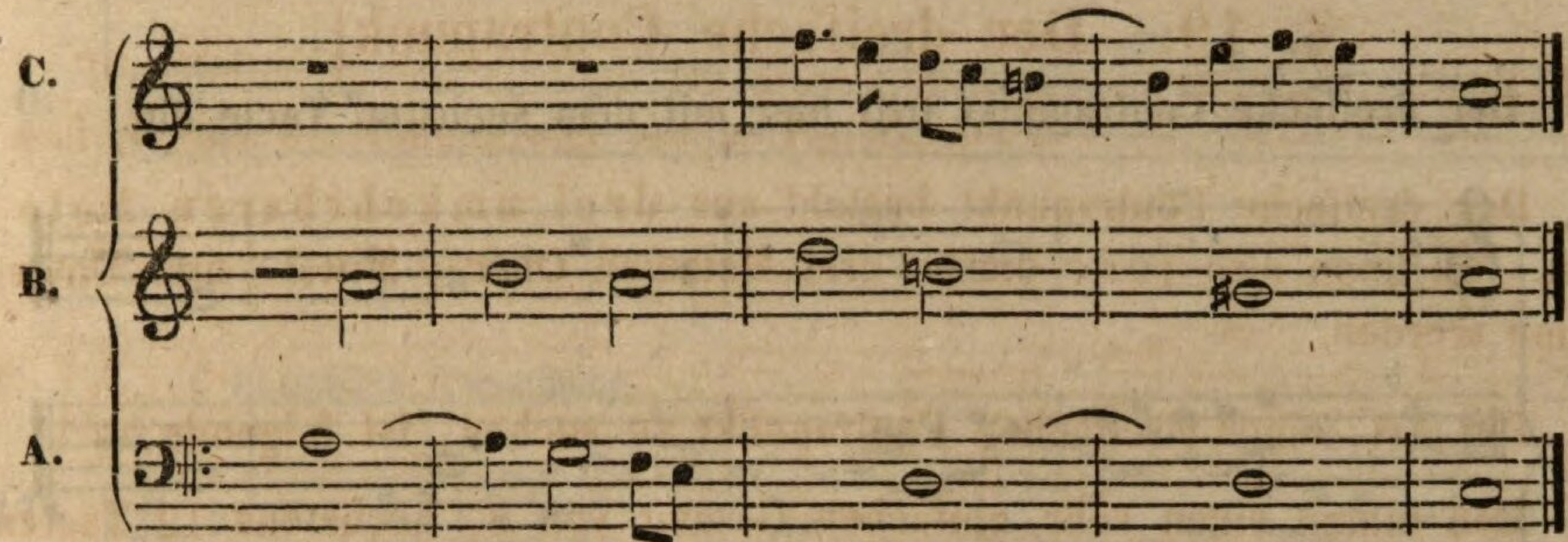
Im Uebrigen gilt hier in Beziehung auf Anwendung der Intervallen, Bindungen etc. so ziemlich alles, was beim doppelten Contrapunkte gesagt wurde.

Im Laufe des Musters wird selten modulirt; dagegen kann man während eines Tonstückes in verschiedenen Tonarten transponiren.

169.

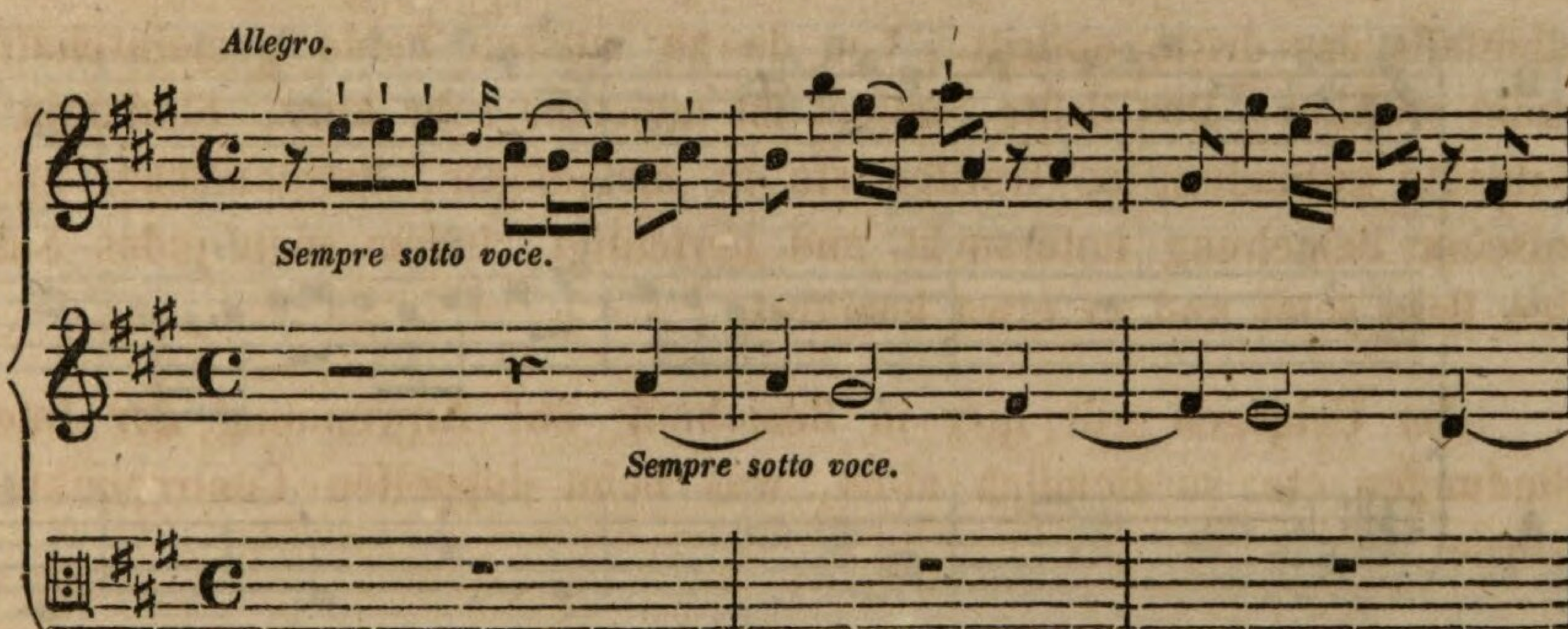


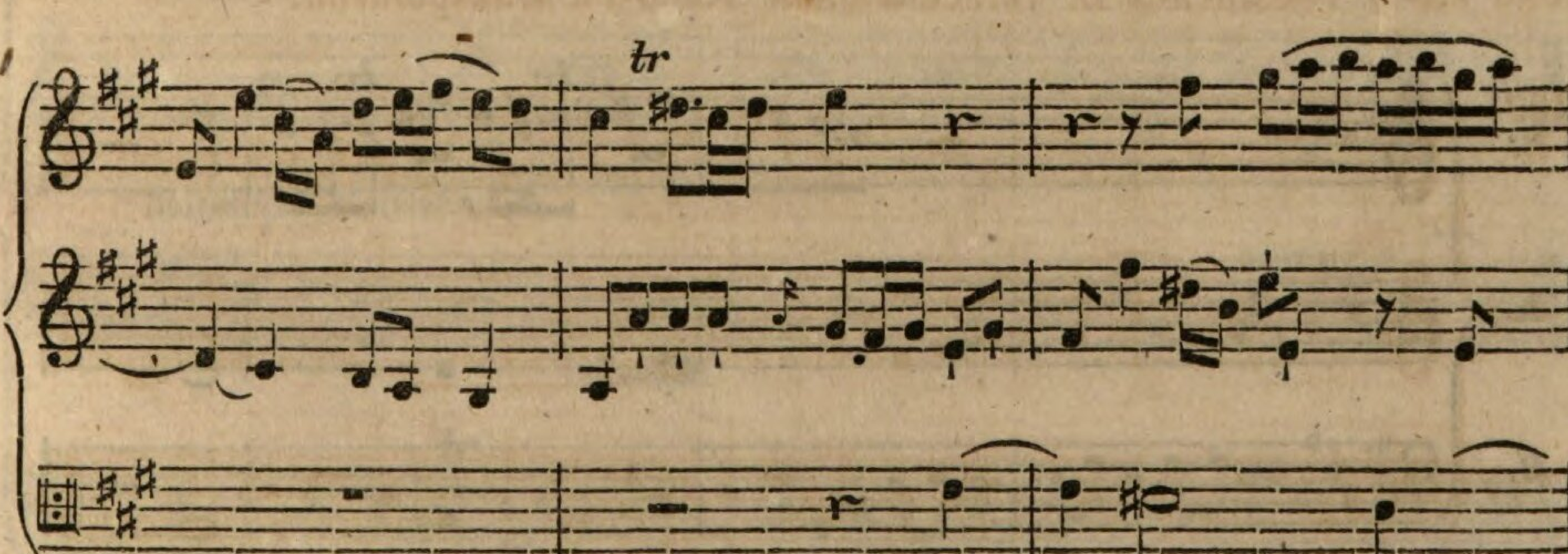


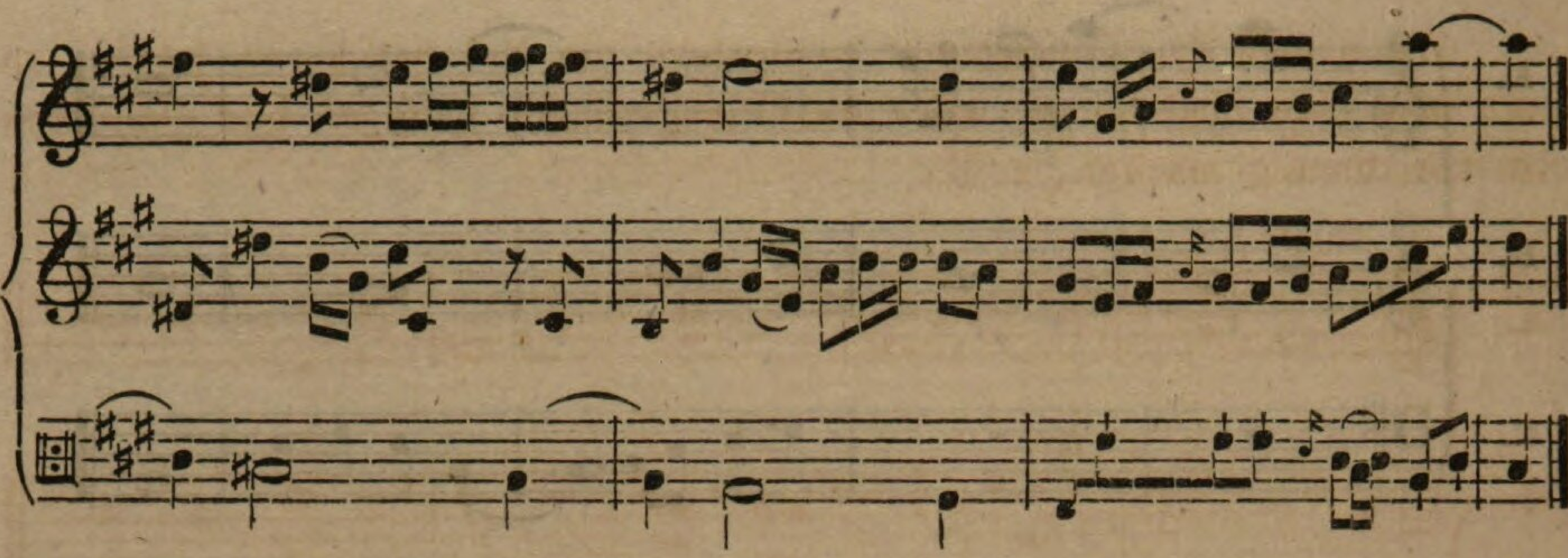


Aus einem Quartett von Jos. Haydn.

170.

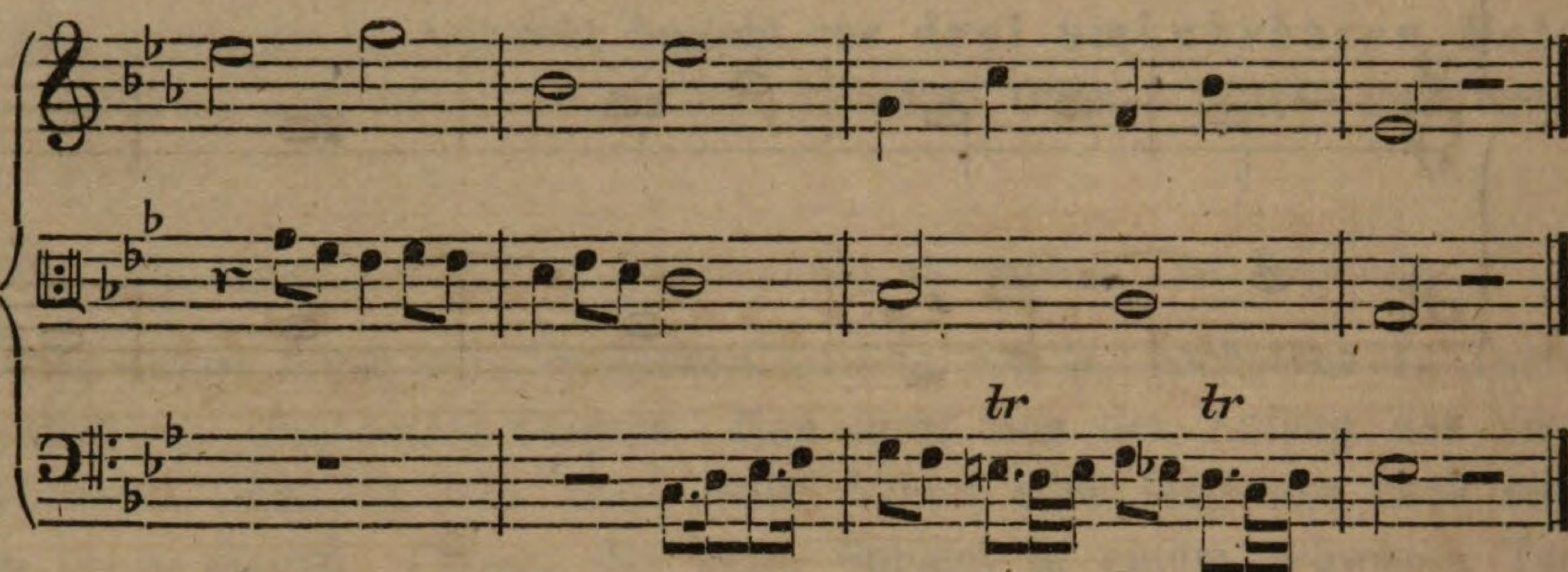




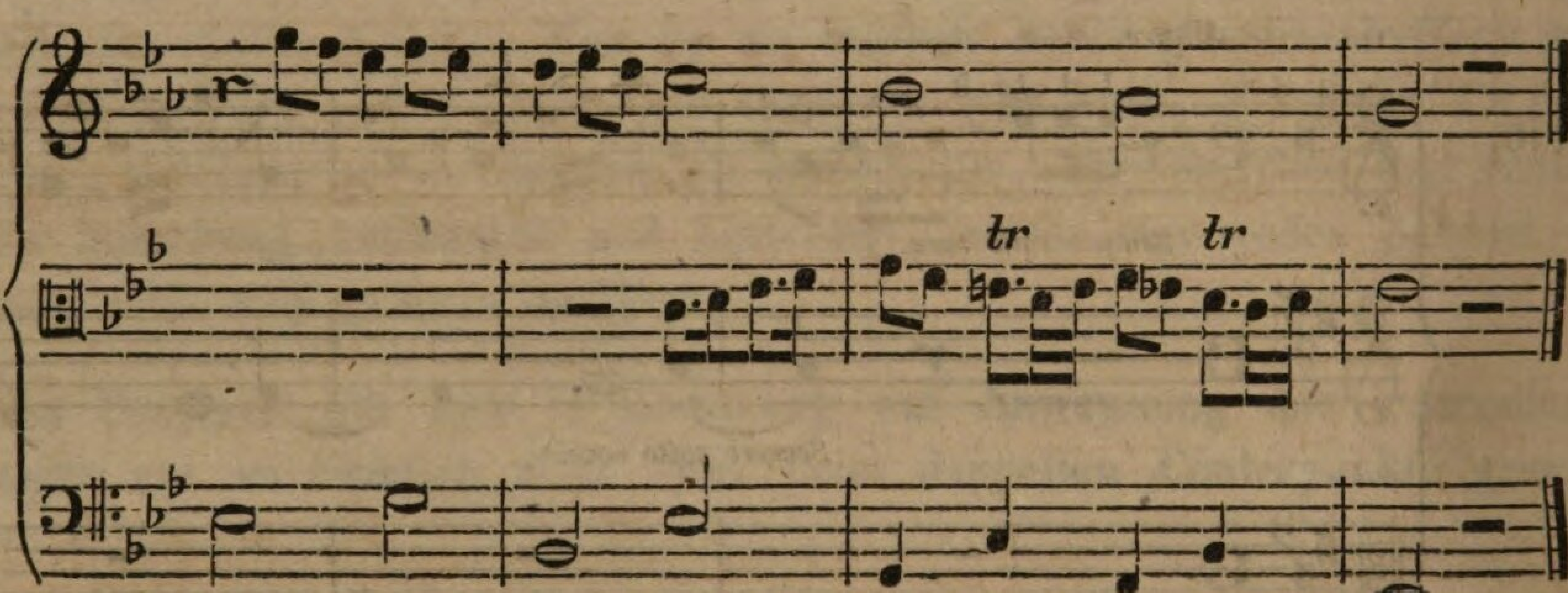


Der dreifache Contrapunkt tritt hier mit dem sechsten Tacte ein.

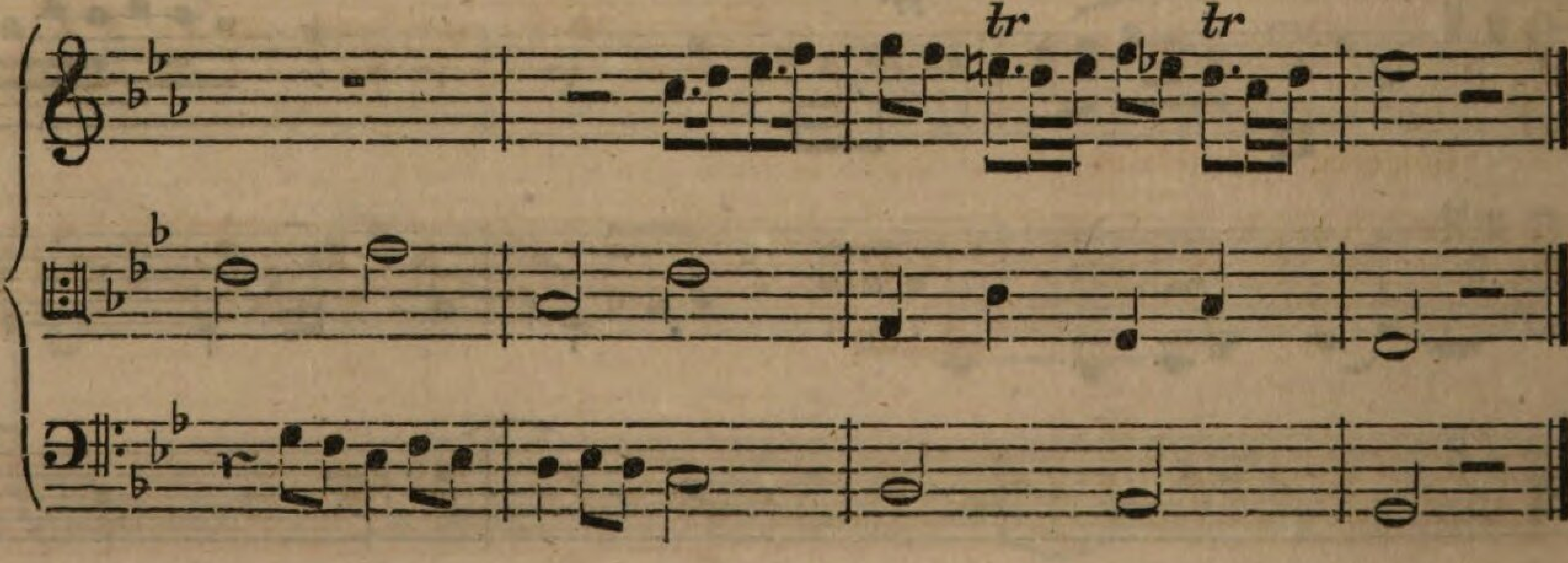
171.
A.
B.
C.



B.
C.
A.

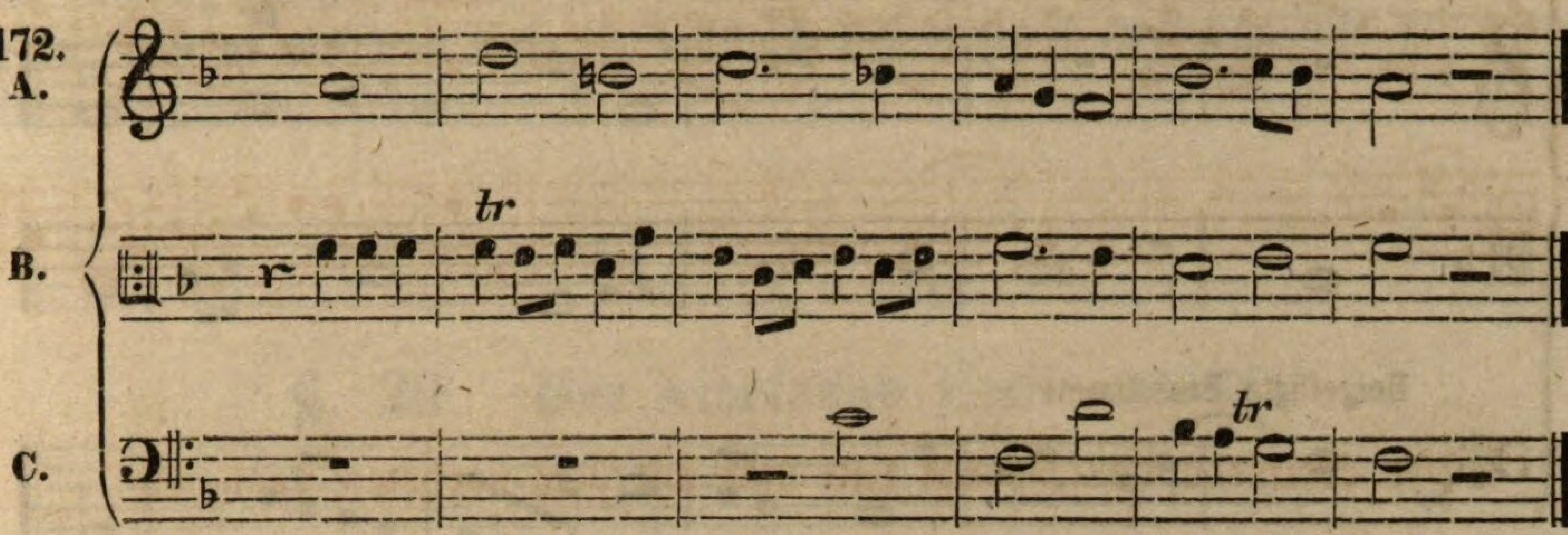


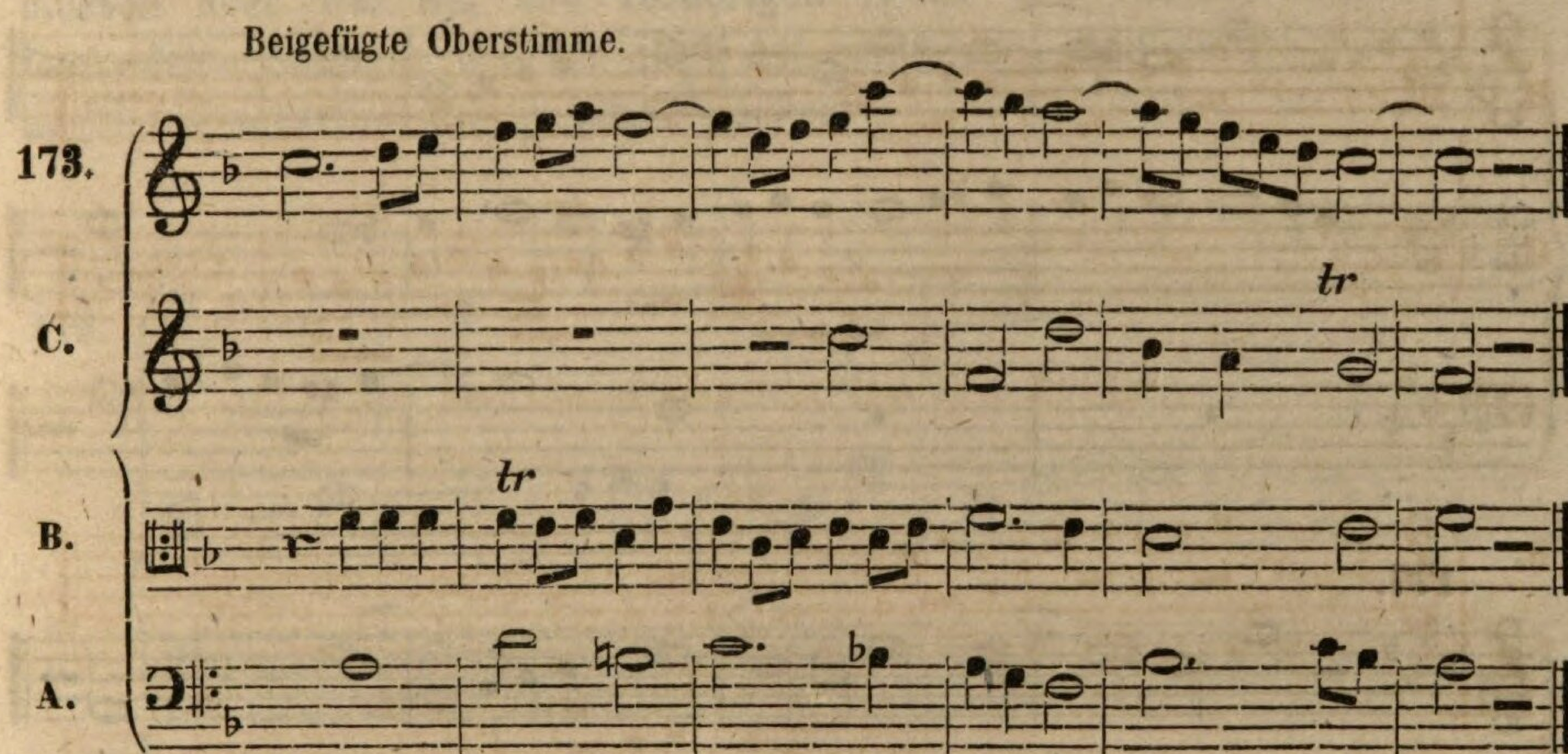
C.
A.
B.



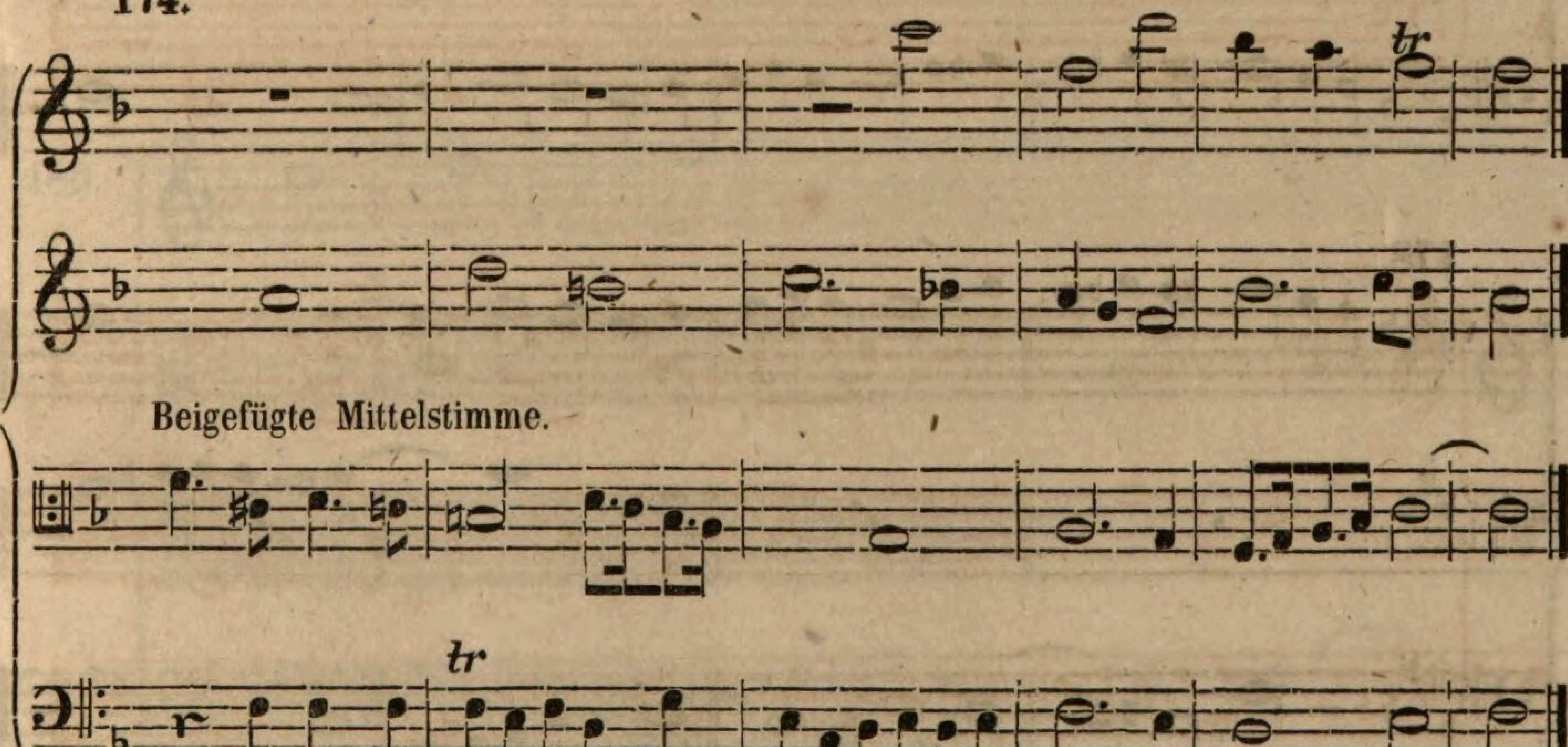
Wenn man den Contrapunkt wenigstens ein Mal hat hören lassen, so kann man eine Begleitungs- oder Ausfüllungsstimme beifügen und denselben also vierstimmig machen, z. B.:

172.

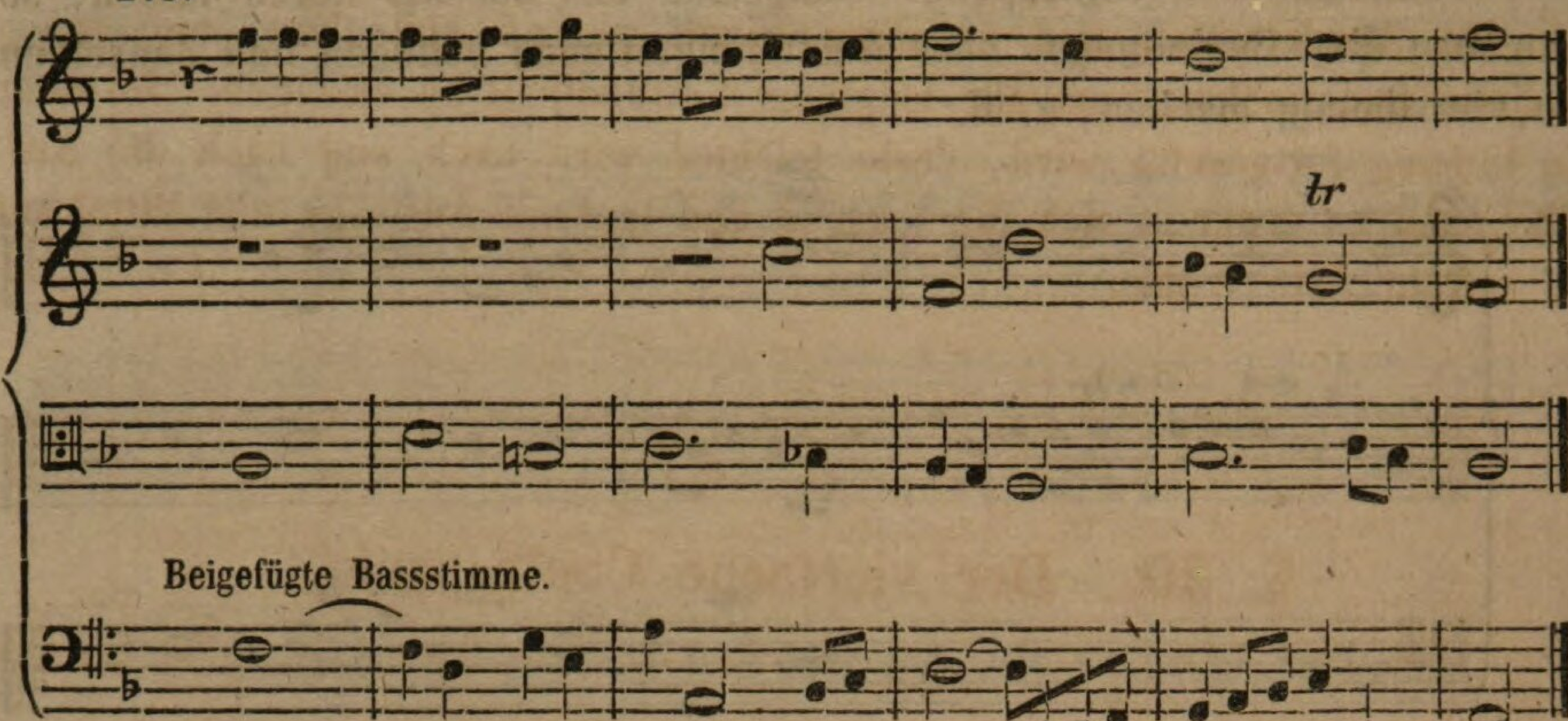




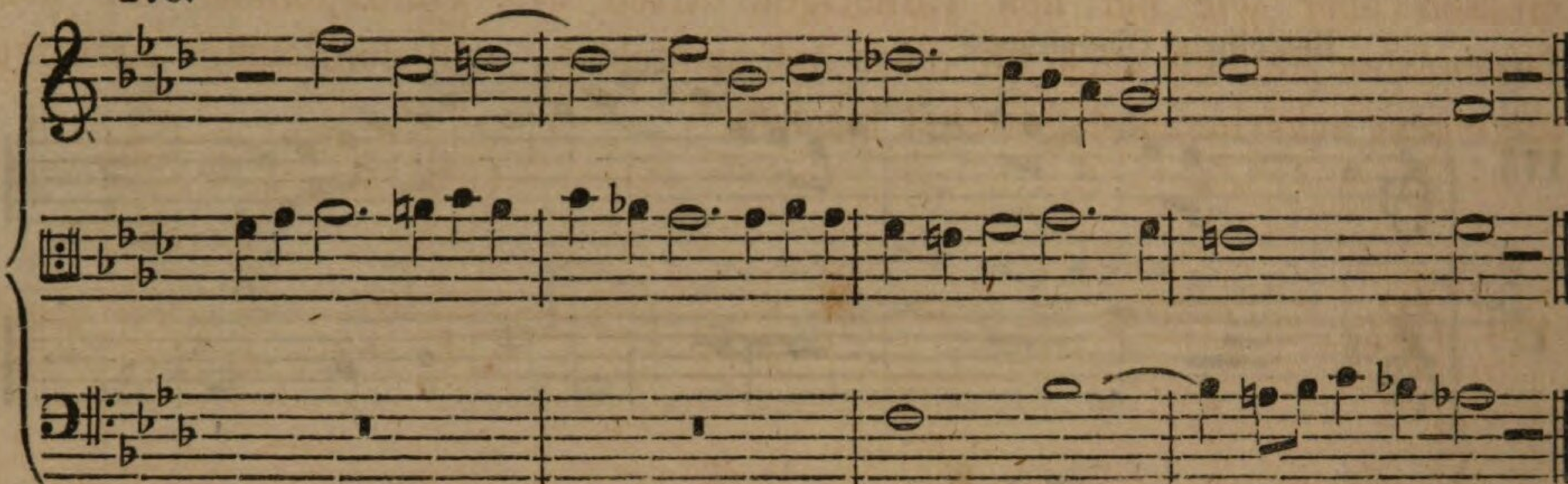
174.



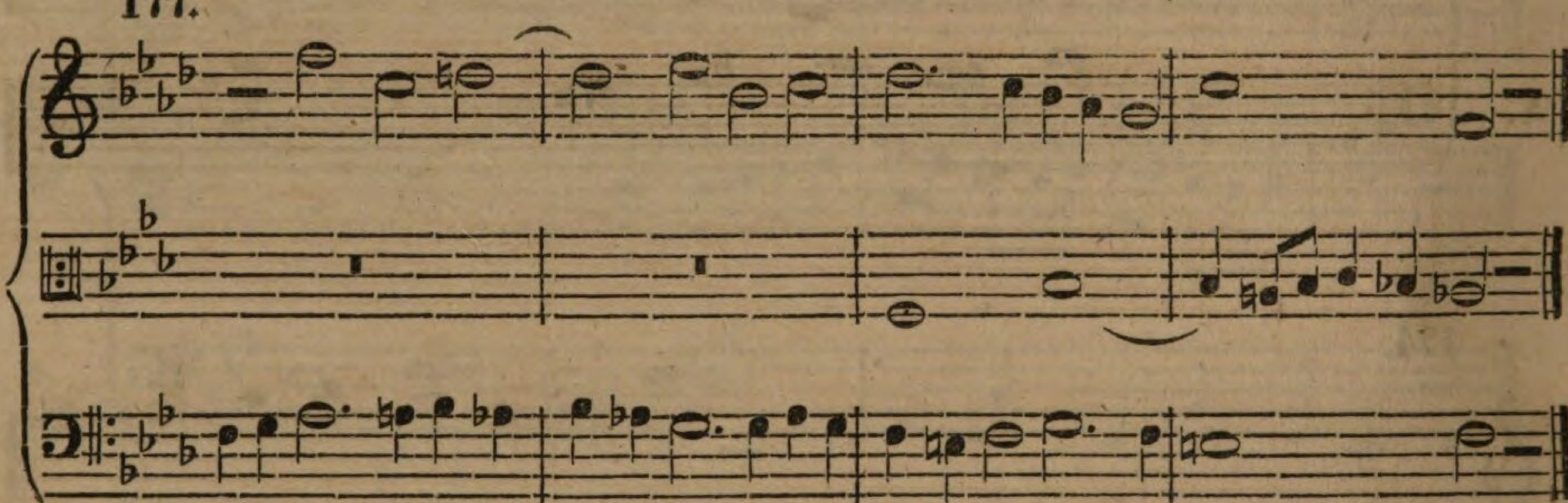
175.



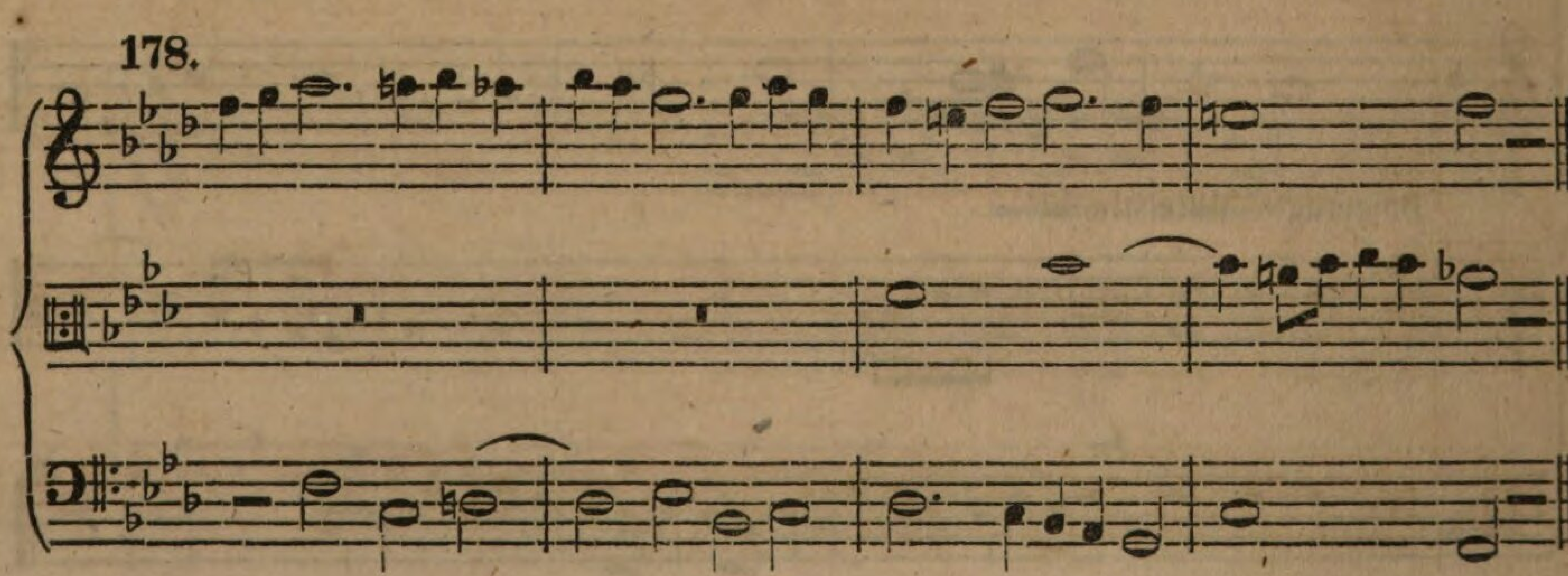
176.



177.



178.



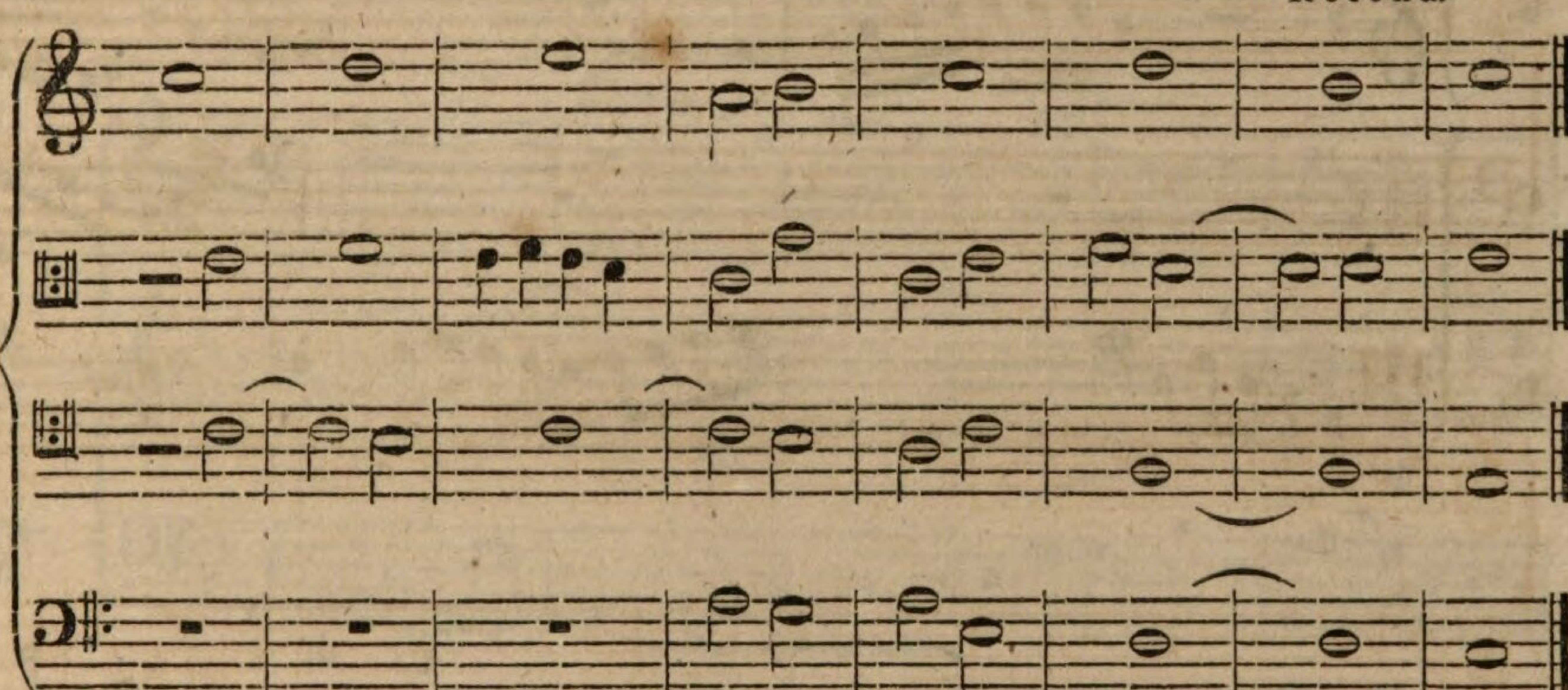
Der dreifache Contrapunkt muss der Gegenstand ausgebreiteter Uebungen für den Jünger sein, und er kann hierin nie zu viel thun, nie genug studiren und suchen, um alle mögliche Gewandtheit zu erlangen. Je mehr die Uebung fortgesetzt wird, desto leichter wird nach und nach die Aufgabe, und es eröffnen sich die tausend und tausend Auswege und Mittel auf die erfreulichste Weise.

§. 20. Der vierfache Contrapunkt.

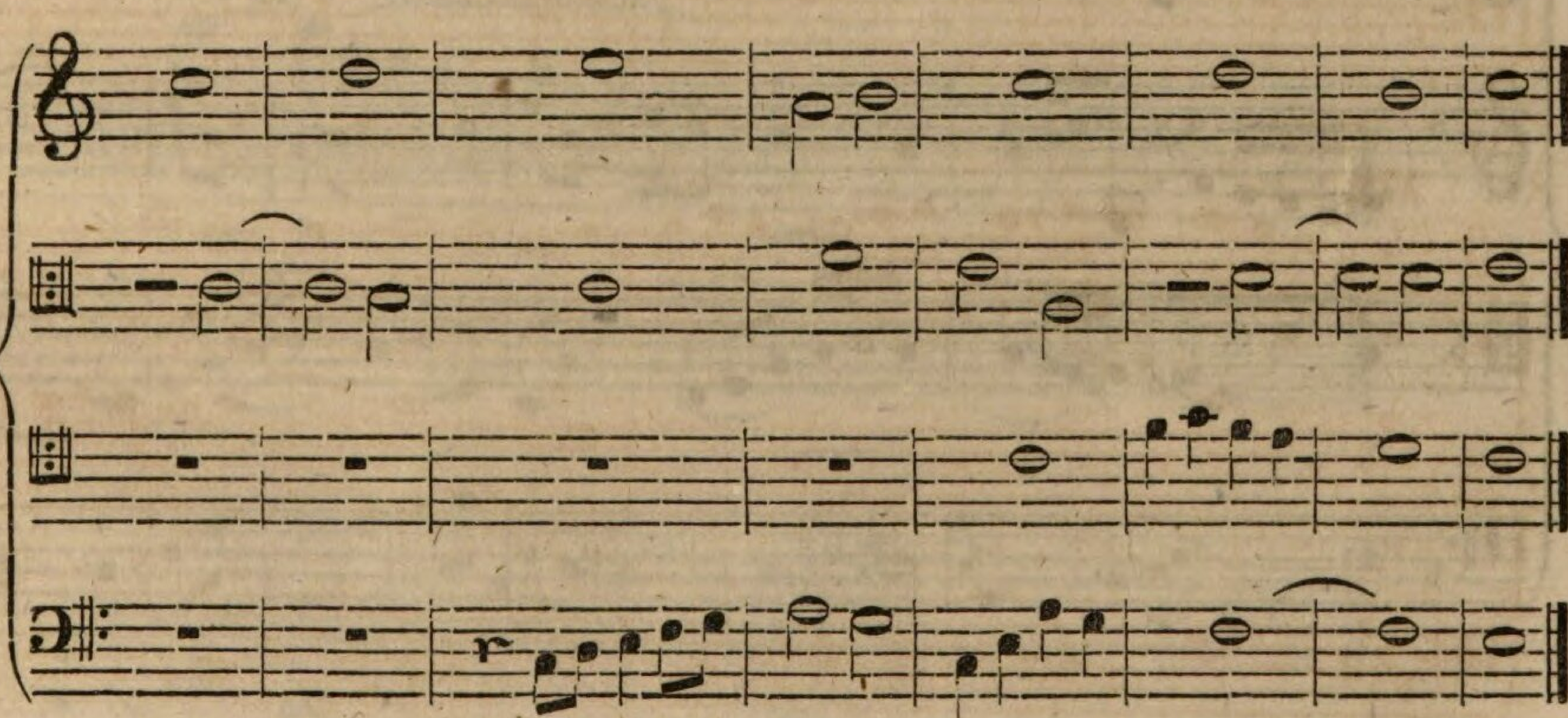
Der vierfache Contrapunkt hat vier umkehrbare Melodien, daher ist er in seiner Harmonie weniger fasslich. Wir geben nur einige Beispiele, müssen aber wie bei den vorherigen Arten des Contrapunktes die umfassendsten Studien auch für diese Art empfehlen, weil dergleichen Arbeiten ungemein schärfen und gewandt machen.

Reicha.

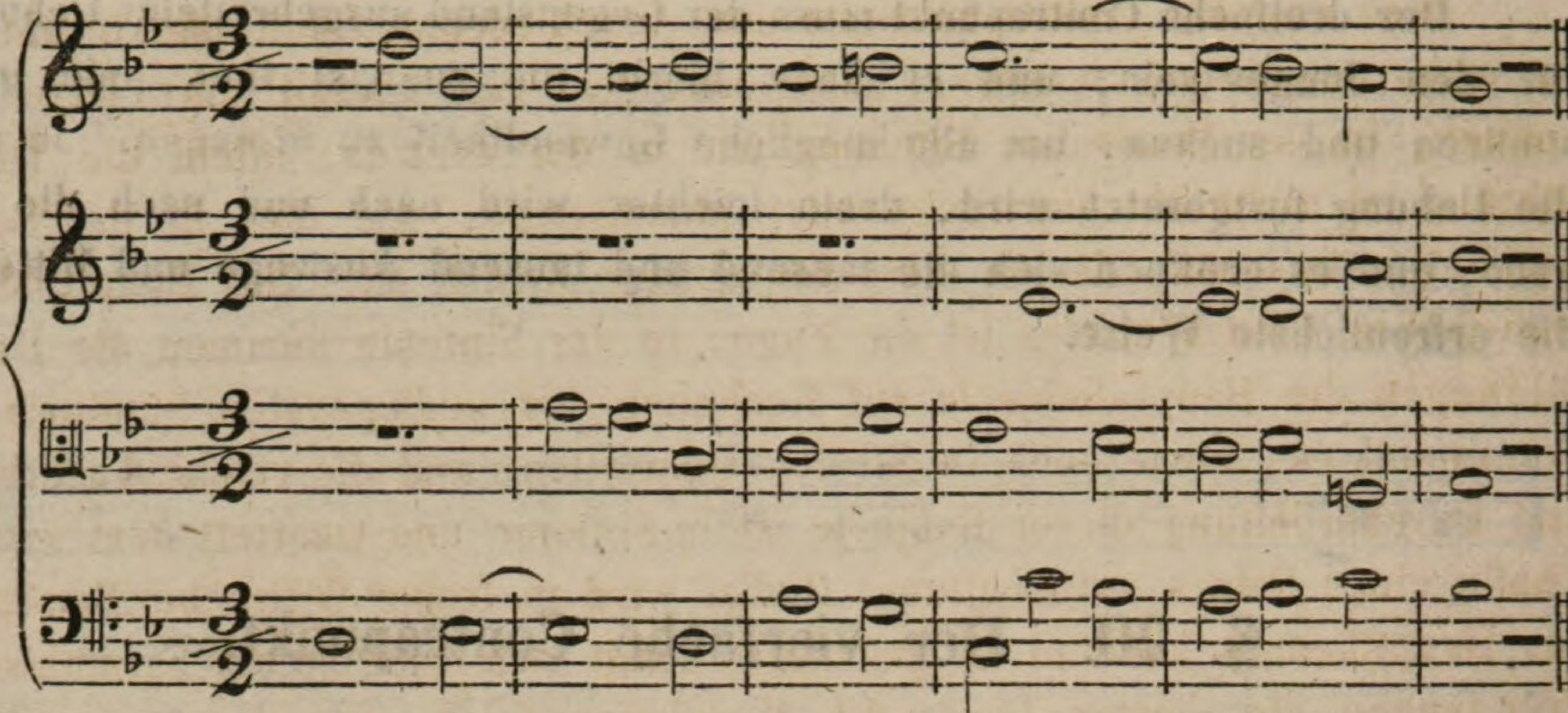
179.



180.

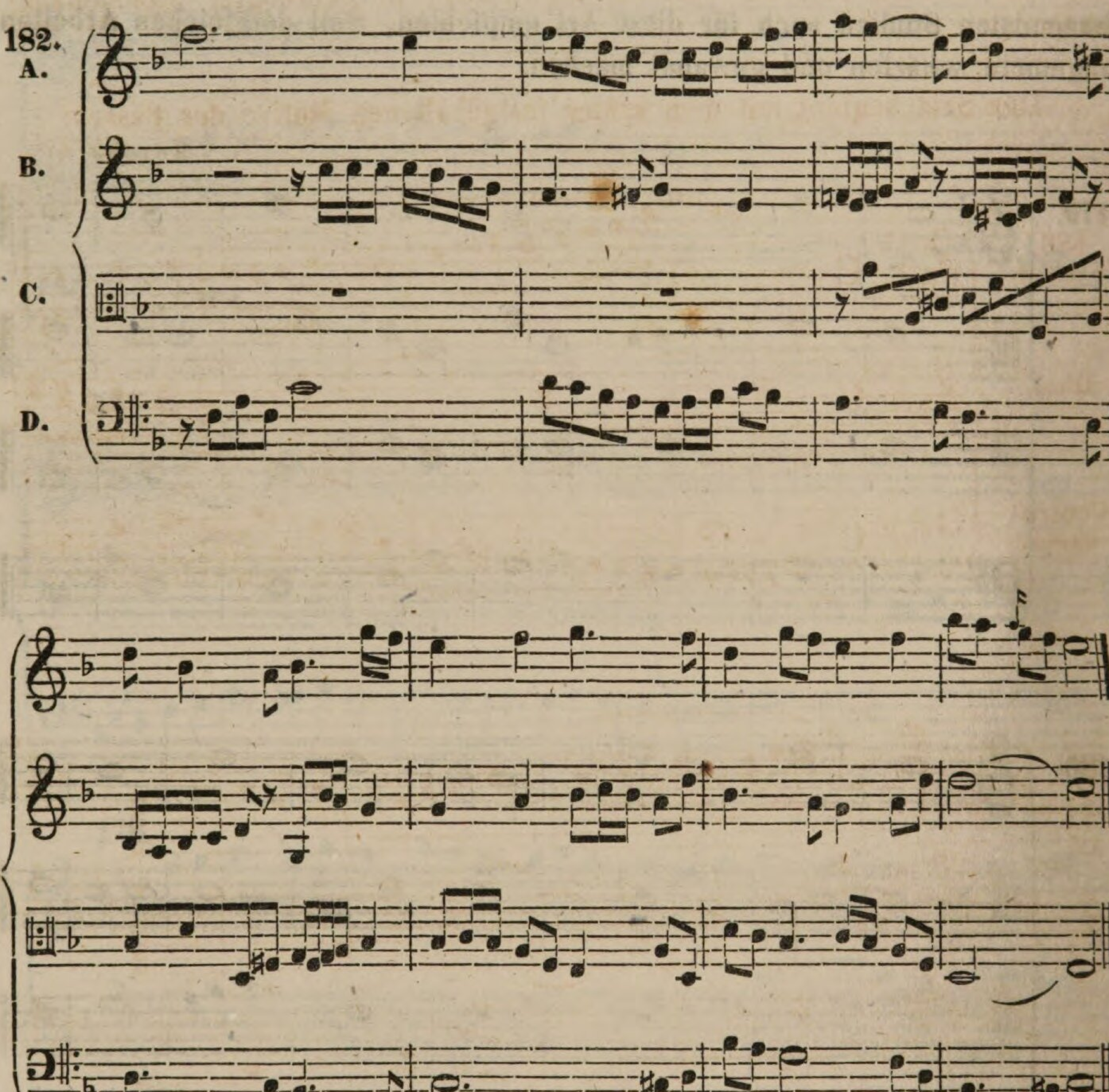


181.



Für Instrumente:

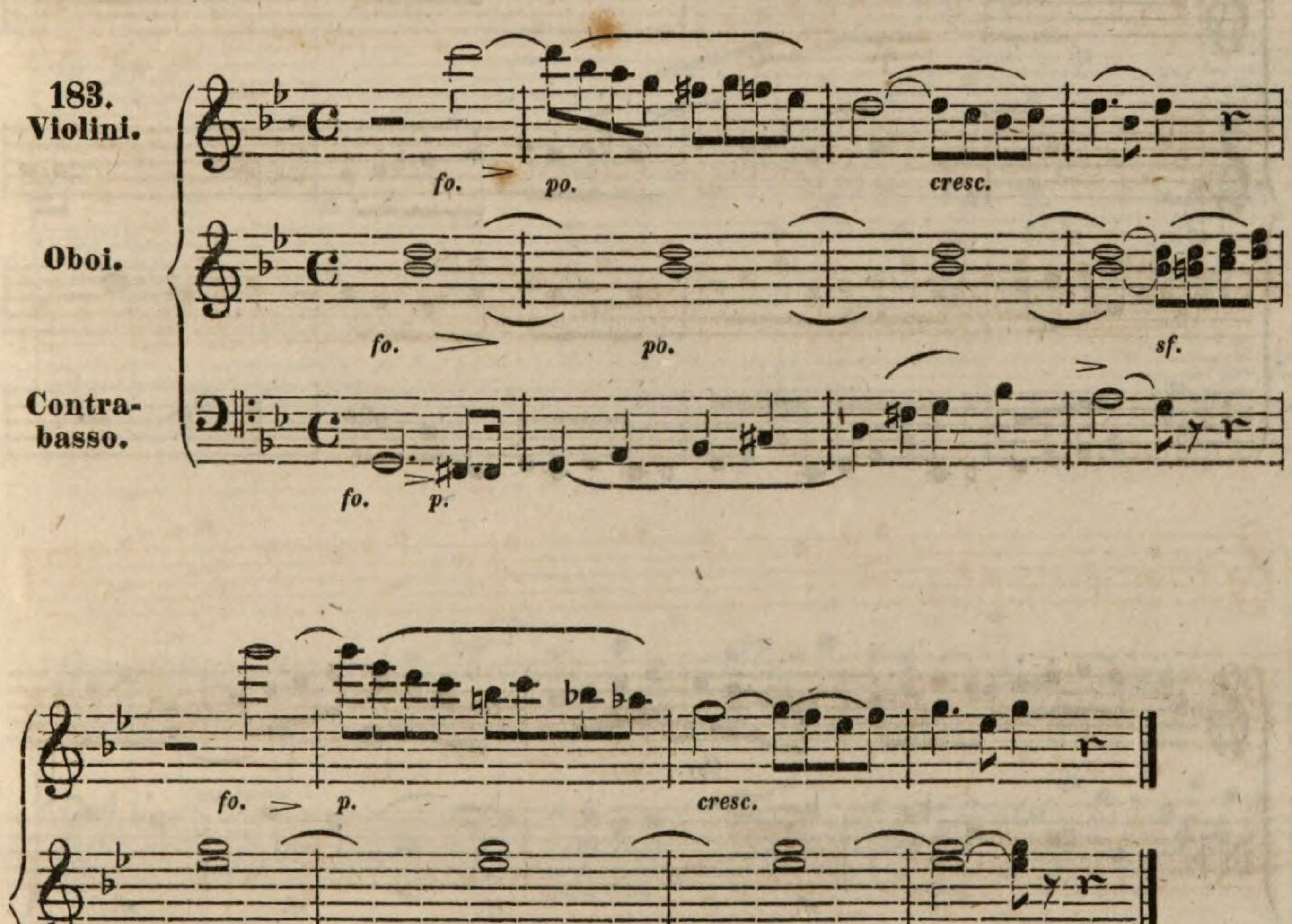
182.



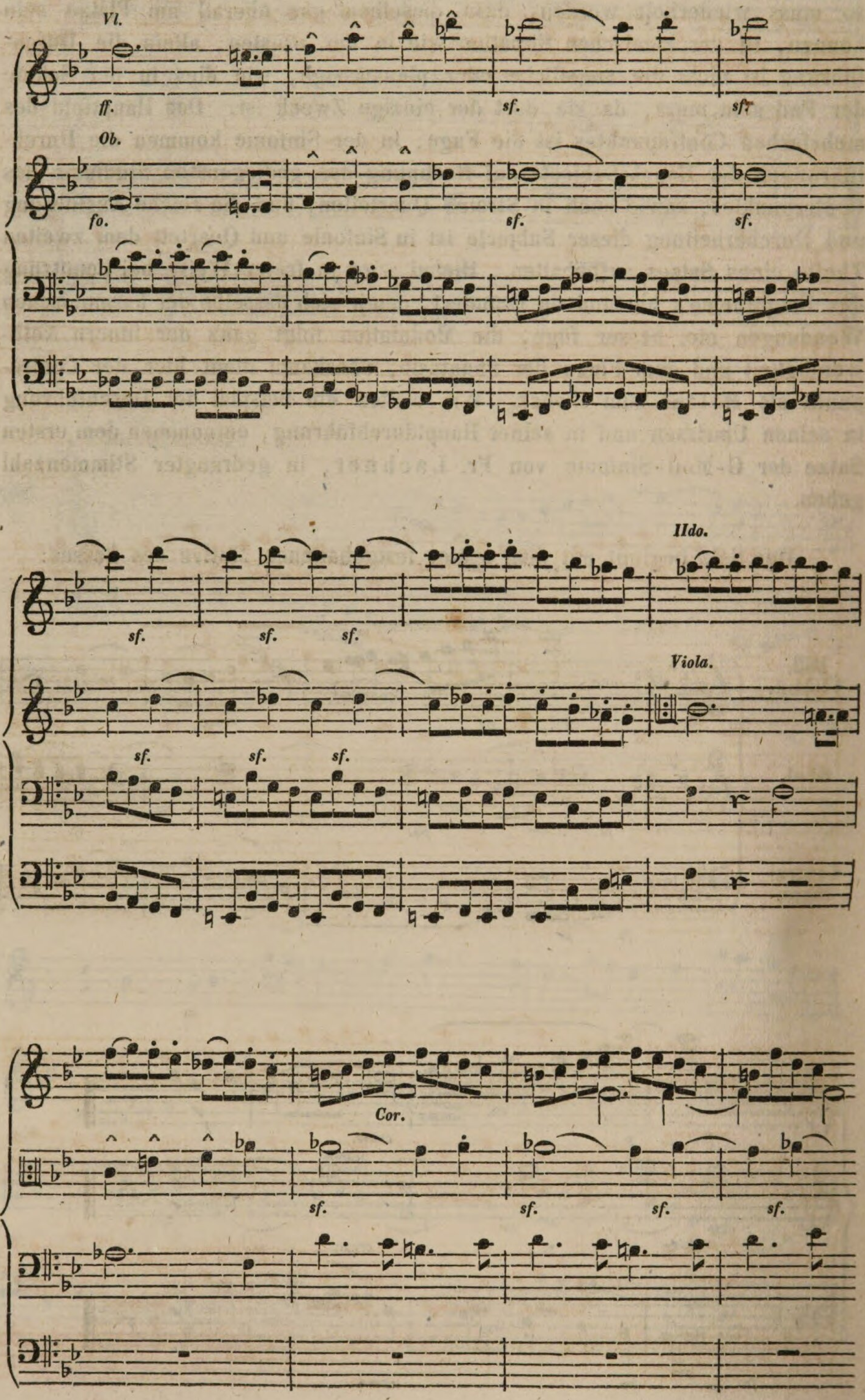
Was nun die praktische Seite der verschiedenen Contrapunkte anlangt, so muss wiederholt werden, dass dieselben gar überall am Platze sein können, in der komischen Situation wie in der ernsten; allein die Durchführung ist nicht die ängstliche oder planmässige, wie dies in der Schule der Fall sein muss, da sie dort der einzige Zweck ist. Das Hauptfeld des mehrfachen Contrapunktes ist die Fuge; in der Sinfonie kommen die Durchführungen der Haupt-Subjecte auf Rechnung des gediegensten Studiums des Contrapunktes, sowie auch in Streich-Quartetten, und die reiche Ausführung und Durcharbeitung dieser Subjecte ist in Sinfonie und Quartett dem zweiten Theile eines Satzes aufbehalten. Hiebei wird in freier Weise bei Benützung des Hauptthema's hie und da geändert, damit sich dasselbe der harmonischen Wendungen etc. besser füge, die Modulation folgt ganz der innern Nothwendigkeit und dem Fluge der Phantasie, überhaupt dient hier der Contrapunkt als Mittel zum Zweck. Wir wollen ein Beispiel der Durchführung in seinen Umrissen nnd in seiner Hauptdurchführung, entnommen dem ersten Satze der G-Moll-Sinfonie von Fr. Lachner, in gedrängter Stimmenzahl geben.

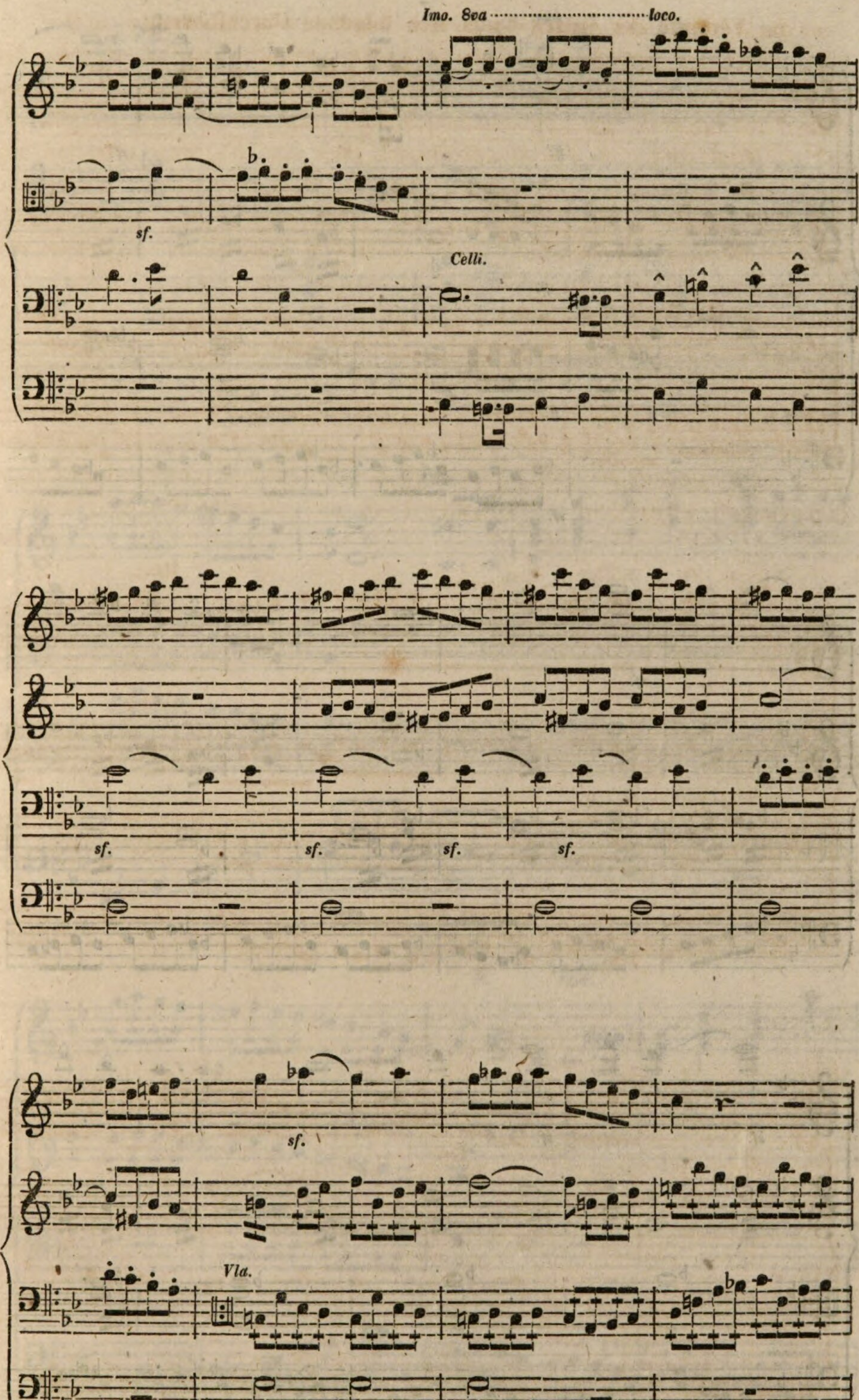
Der Satz beginnt mit dem später festgehaltenen Motive des Basses:

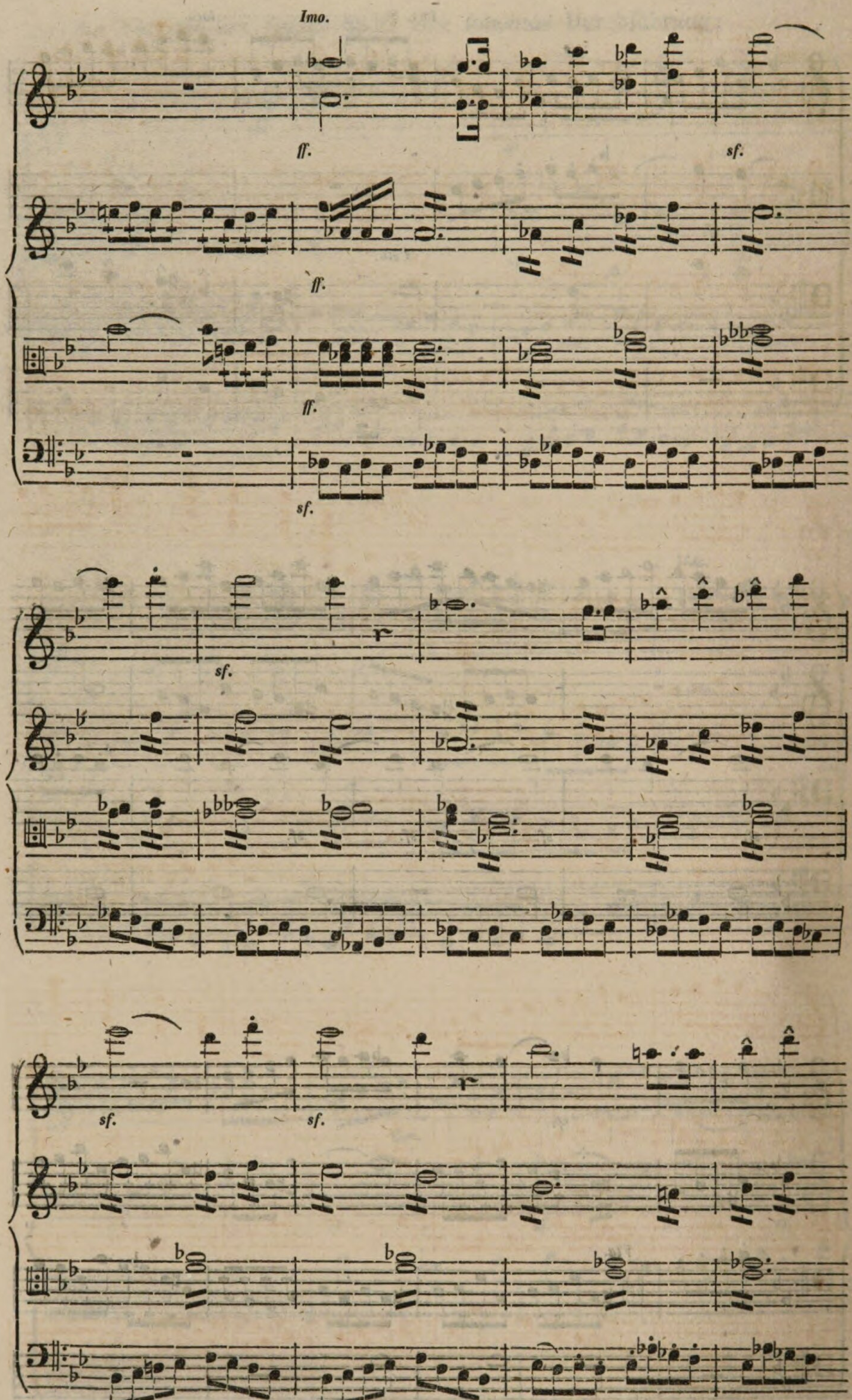
183.

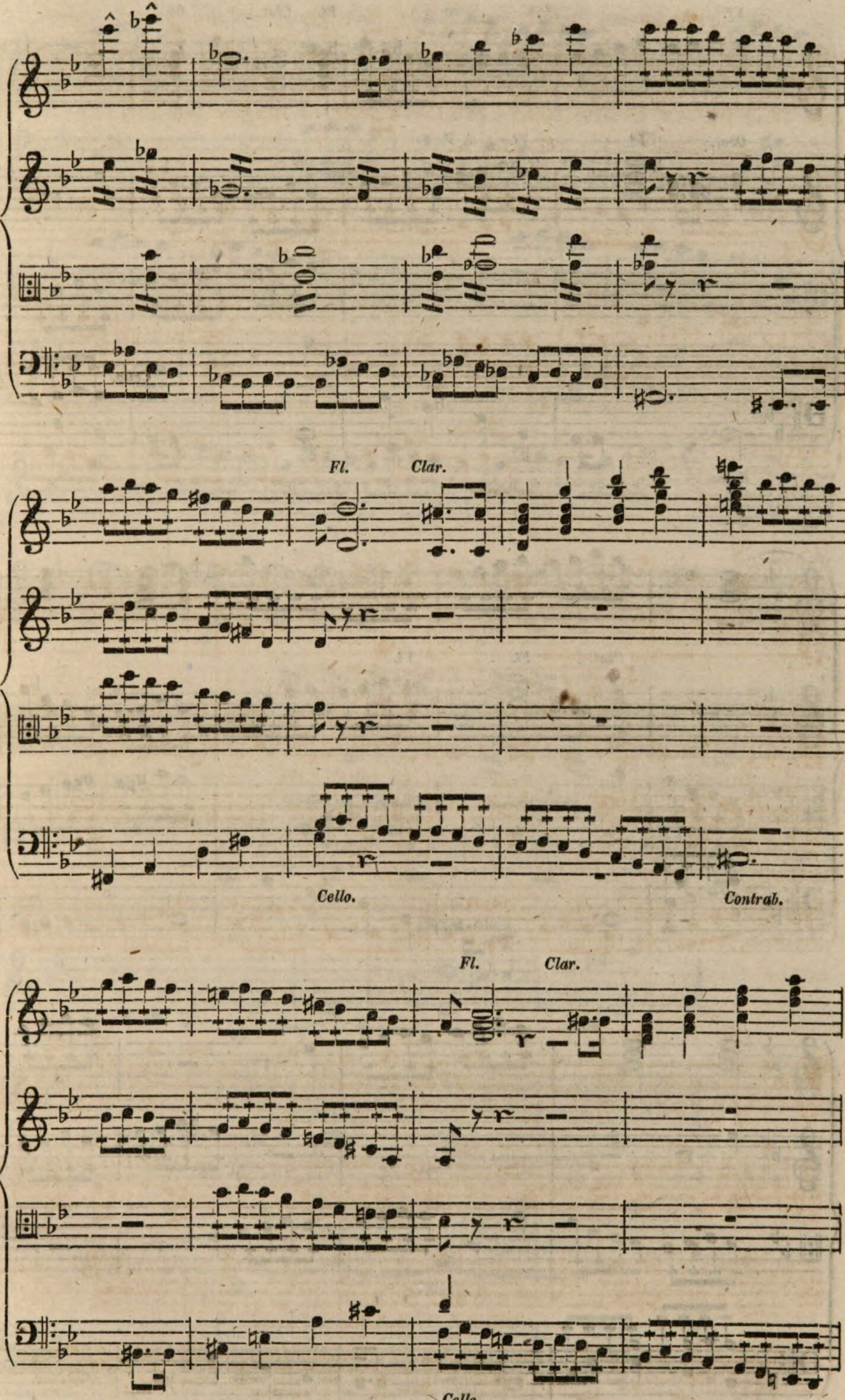


Im Verlaufe des Satzes findet sich folgende Durchführung:



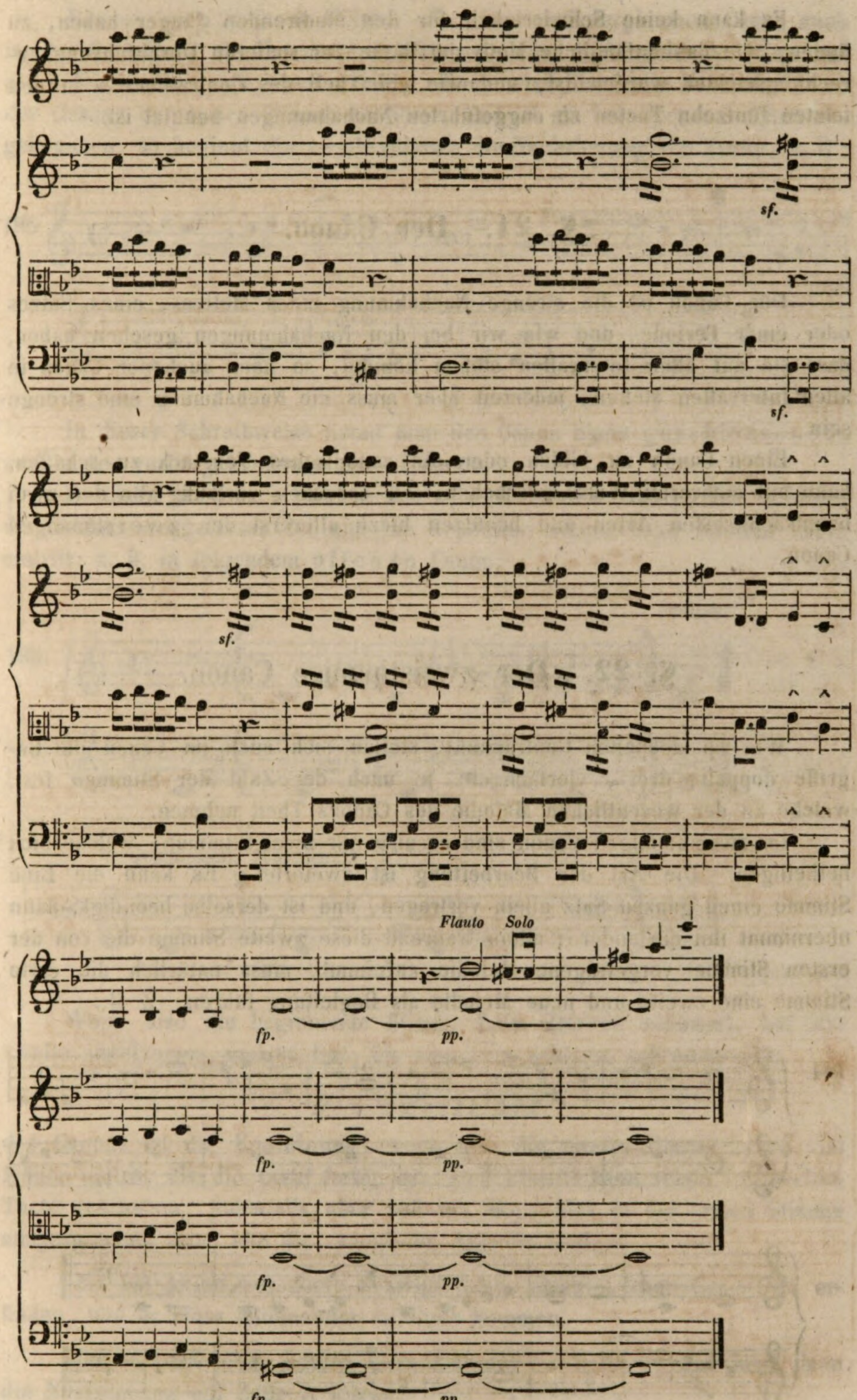

Imo. 8va loco.
sf.
Celli.
sf.
sf.
sf.
sf.
sf.
Vla.


Imo.
ff.
sf.



Fl.
Clar.
Cello.
Contrab.
Fl.
Clar.
Cello.


Vl.
Fl.
Clar.
Ob.
Oboi.
Fl.
Vl.
Cello.
Basso.
Oboi.
Fl.
Vl.


sf.
sf.
sf.
Flauto Solo
fp.
pp.
fp.
pp.
fp.
pp.
fp.
pp.

Es kann keine Schwierigkeit für den studirenden Jünger haben, zu finden, wie das anfängliche Motiv im Basse zur späteren Durchführung zurecht gerichtet worden ist, und wie ein Theil des Contrathema's in den letzten fünfzehn Tacten zu enggeführten Nachahmungen benützt ist.

§. 21. Der Canon.

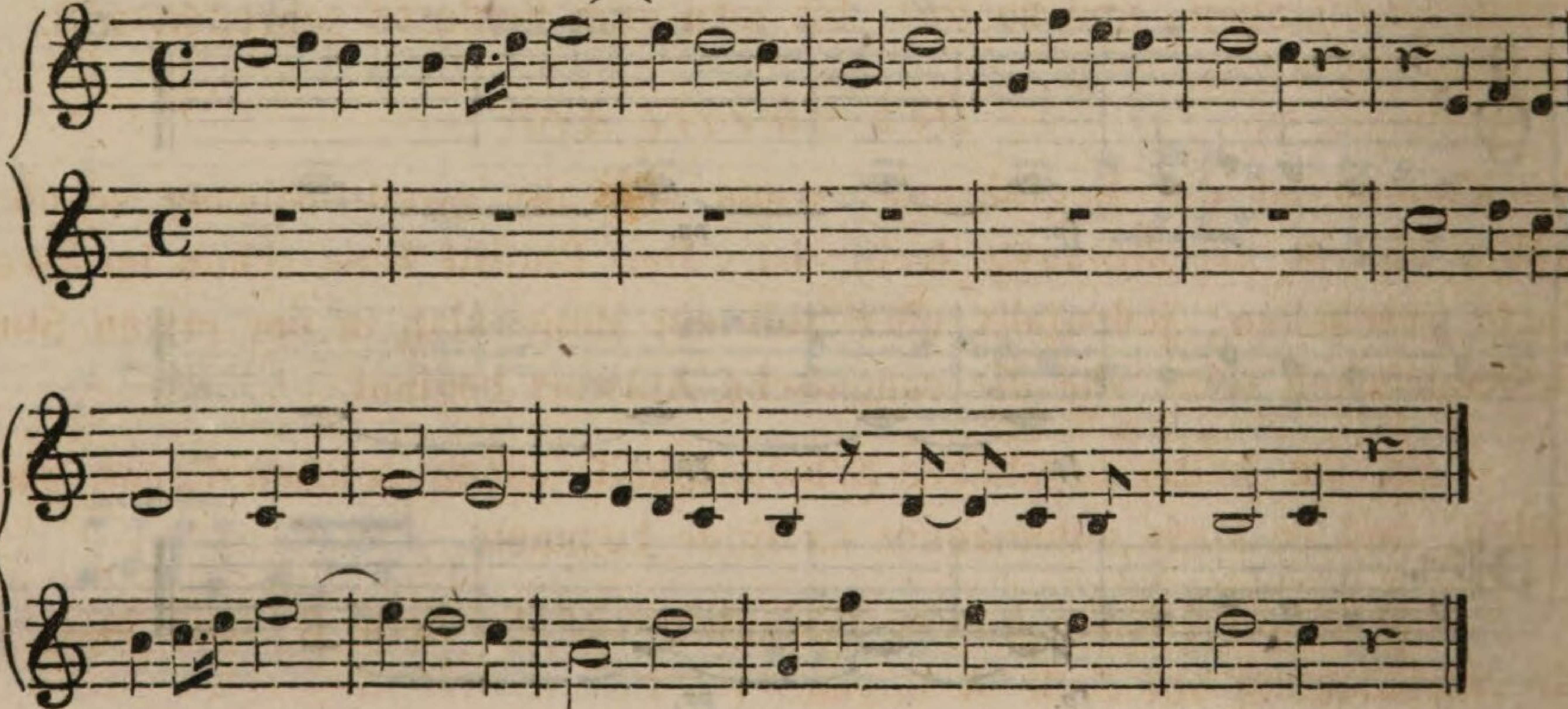
Der Canon ist die strenge Nachahmung eines Motives, eines Satzes oder einer Periode, und wie wir bei den Nachahmungen gesehen haben, dass sie auf allen Intervallen stehen können, so kann auch der Canon in allen Intervallen stehen, jederzeit aber muss die Nachahmung eine strenge sein.

Einen Canon zu bilden oder ein canonisches Tonstück zu schaffen, kann auf mehrerlei Weise geschehen; wir sprechen vorläufig von den zwei hauptsächlichsten Arten und benützen hiezu allererst den zweistimmigen Canon.

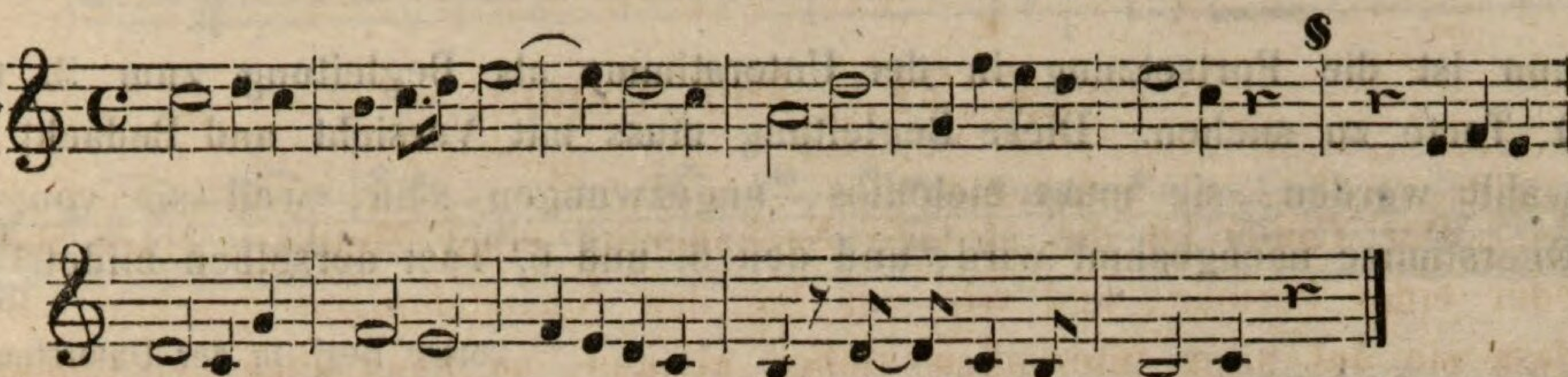
§. 22. Der zweistimmige Canon.

Wie im doppelten Contrapunkt, stellen sich auch im Canon die Begriffe doppelt, drei-, vierfach etc. je nach der Zahl der Stimmen fest, welche an der wesentlichen Melodie des Canons Theil nehmen.

Im zweistimmigen Canon sind es also nur zwei Stimmen, welche sich betheiligen. Die Art der Bearbeitung ist zweierlei. Es kann die Eine Stimme einen ganzen Satz allein vortragen, und ist derselbe beendigt, dann übernimmt ihn die andere; allein während diese zweite Stimme die von der ersten Stimme vorgetragene Melodie aufnimmt, muss natürlich die erste Stimme eine zweite und neue Melodie als Begleitung führen. Z. B.:

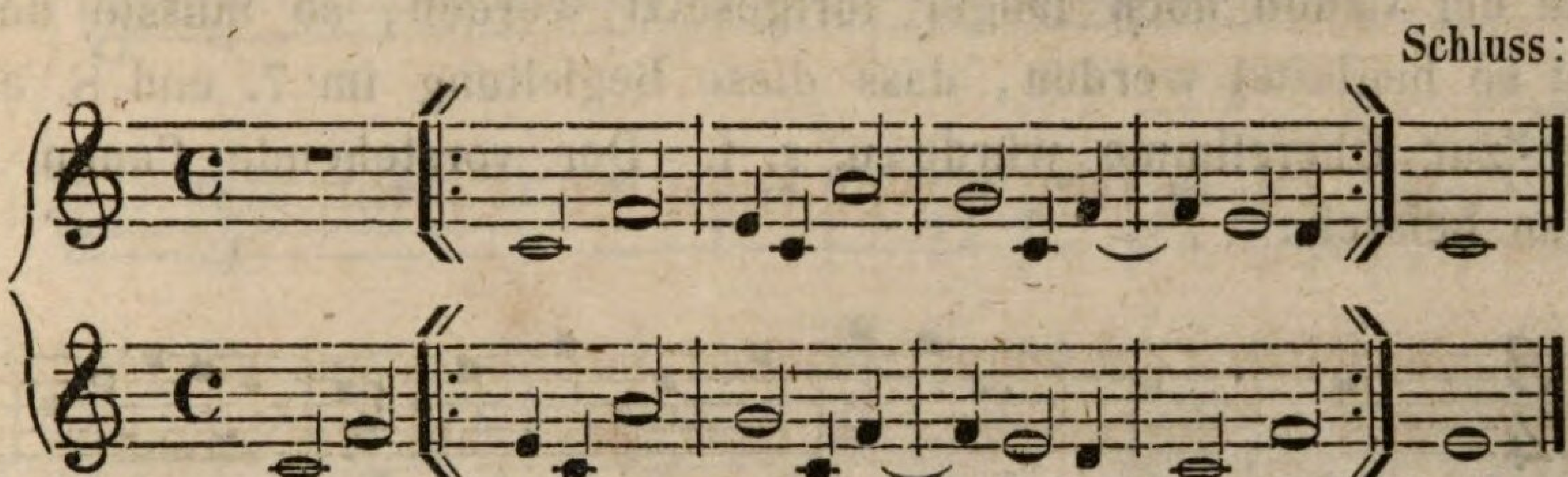
184.


Dieser Canon steht im Unison. Nun kann bei dergleichen Canon auch in der Schreibart ein Unterschied bestehen. Der vorhergehende kann auf *eine* Notenzeile geschrieben werden. Dann wird die Stelle bezeichnet, wo der Gesang der ersten Stimme schliesst, und ist sie bei diesem Zeichen angekommen, so beginnt die zweite Stimme die Nachahmung von Vorne, z. B.:

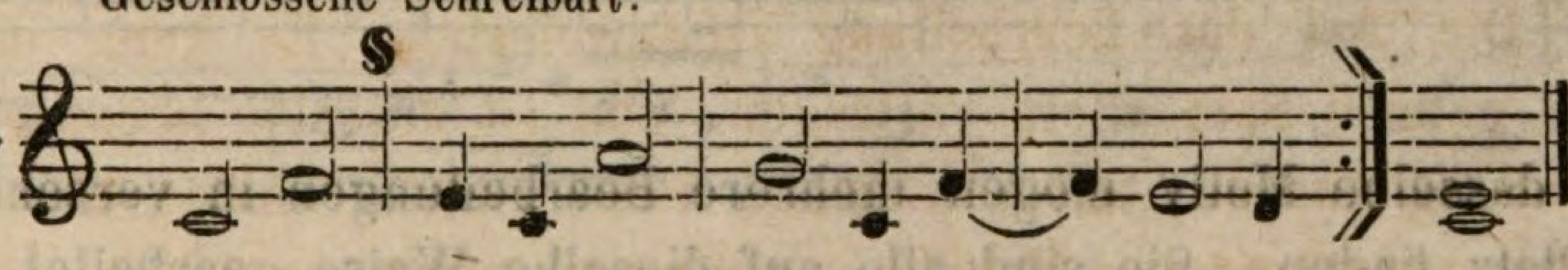
185.


In dieser Schreibweise nennt man den Canon einen *geschlossenen*, und in der vorhergehenden einen *offenen*.

Es bleibt noch zu erwähnen des *unendlichen* Canons, bei welchem der Schluss weggelassen ist und die Repetition immer beim zweiten Tacte eintritt; z. B. in folgendem *offenen* Canon:

186.


Geschlossene Schreibart:

187.


Wenn also die beginnende Stimme beim Zeichen ankommt, hat die zweite anzufangen, und so fort, bis man zum Schlusse schreiten will.

Die zweite Art

des Canons ist die Engführung, wenn also die zweite Stimme schon viel früher eintritt als die erste fertig ist. Der Eintritt kann schon im zweiten Tacte geschehen; jedenfalls aber soll ein Motiv klar in der ersten Stimme ausgesprochen sein, ehe die canonische Antwort beginnt.

Es hat keine besondere Schwierigkeit, einen solchen Canon zu erfinden, und er muss miteinander zu Ende kommen.

Man schreibt einen kurzen Gedanken auf die Zeile B, und lässt dann die Nachahmung auf Zeile A folgen:

188.
A.

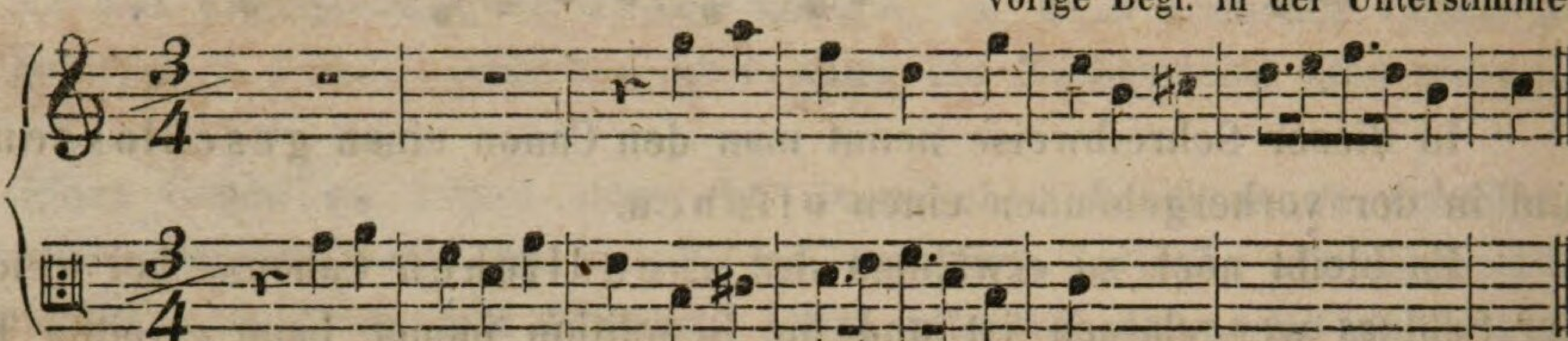
B.



nun ist die Fortsetzung in der Unterstimme als Begleitung zum 3. und 4. Tacte zu suchen. Diese Begleitung muss mit Vorsicht und Bedacht gewählt werden, sie muss melodiös, ungezwungen sein, weil sie von der Oberstimme nachgeahmt wird, und den 5. und 6. Tact derselben bildet.

vorige Begl. in der Unterstimme.

189.



Wollte der Canon noch länger fortgesetzt werden, so müsste der 5. und 6. Tact so begleitet werden, dass diese Begleitung im 7. und 8. ebenfalls wieder zur Oberstimme würde u. s. f. Der vorstehende Canon mag nun fertig so heissen:

190.

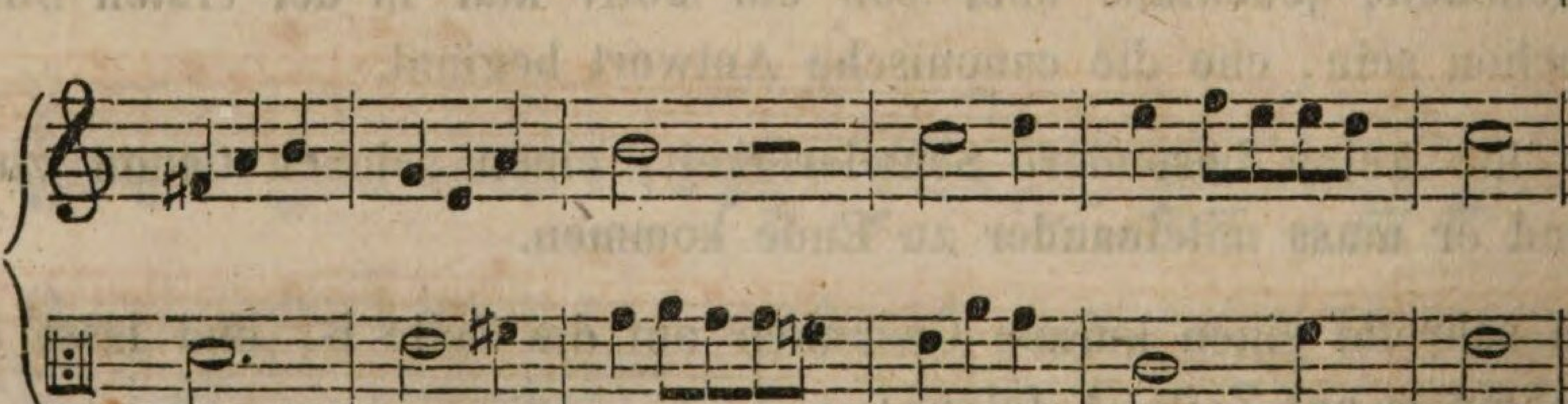


Ueber dasselbe Motiv mögen mehrere Bearbeitungen in verschiedenen Intervallen Platz finden. Sie sind alle auf dieselbe Weise gearbeitet.

Canon in der Sext. Reicha.

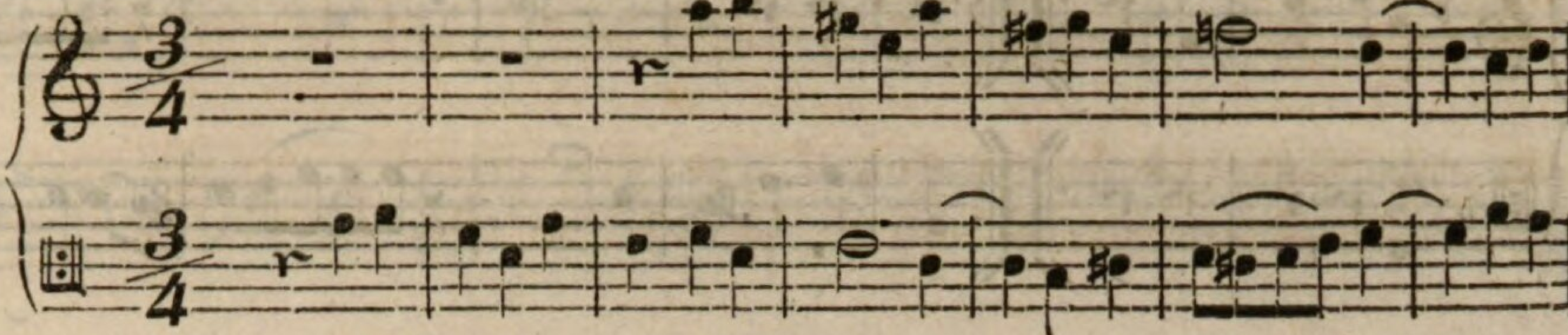
191.





Canon in der Secunde.

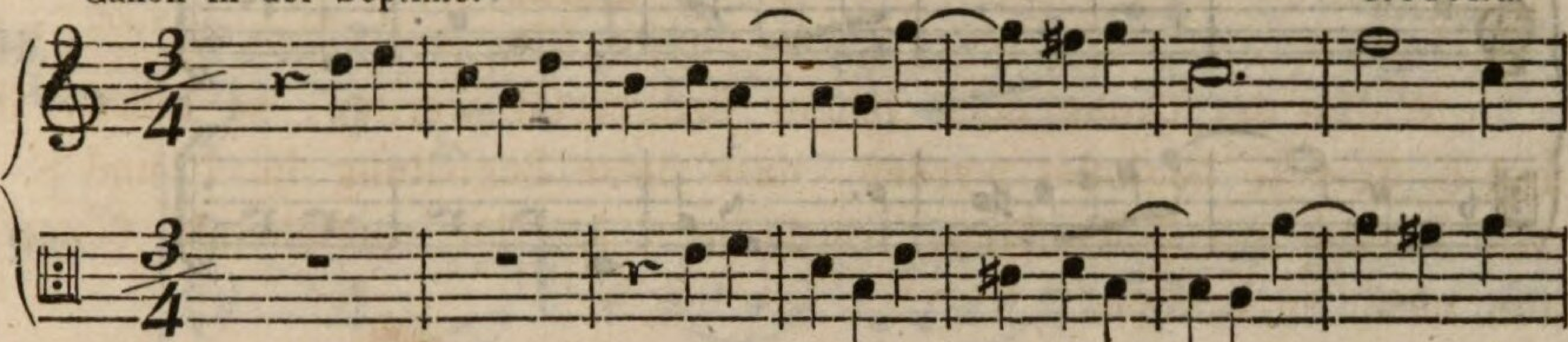
192.

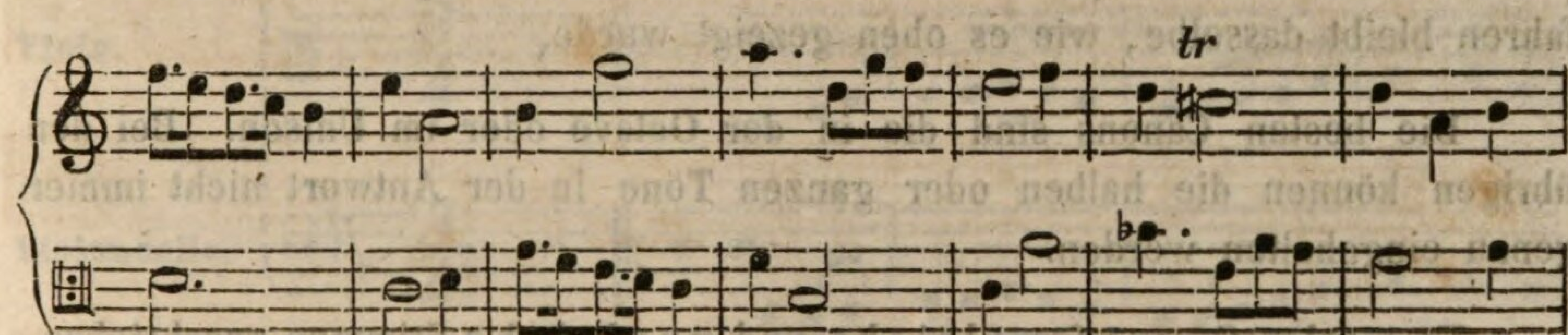


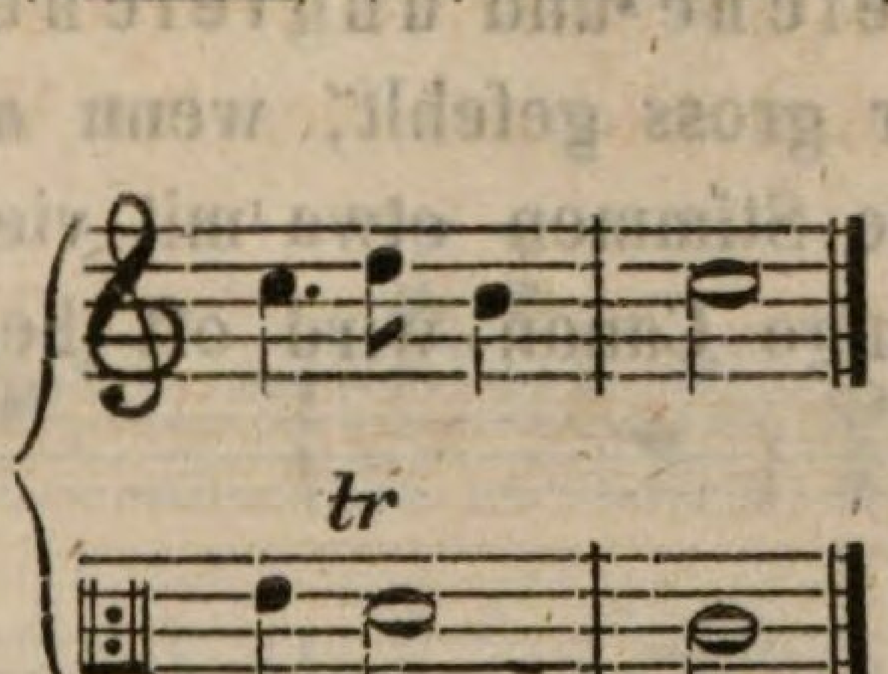


Canon in der Septime. **Reicha.**

193.



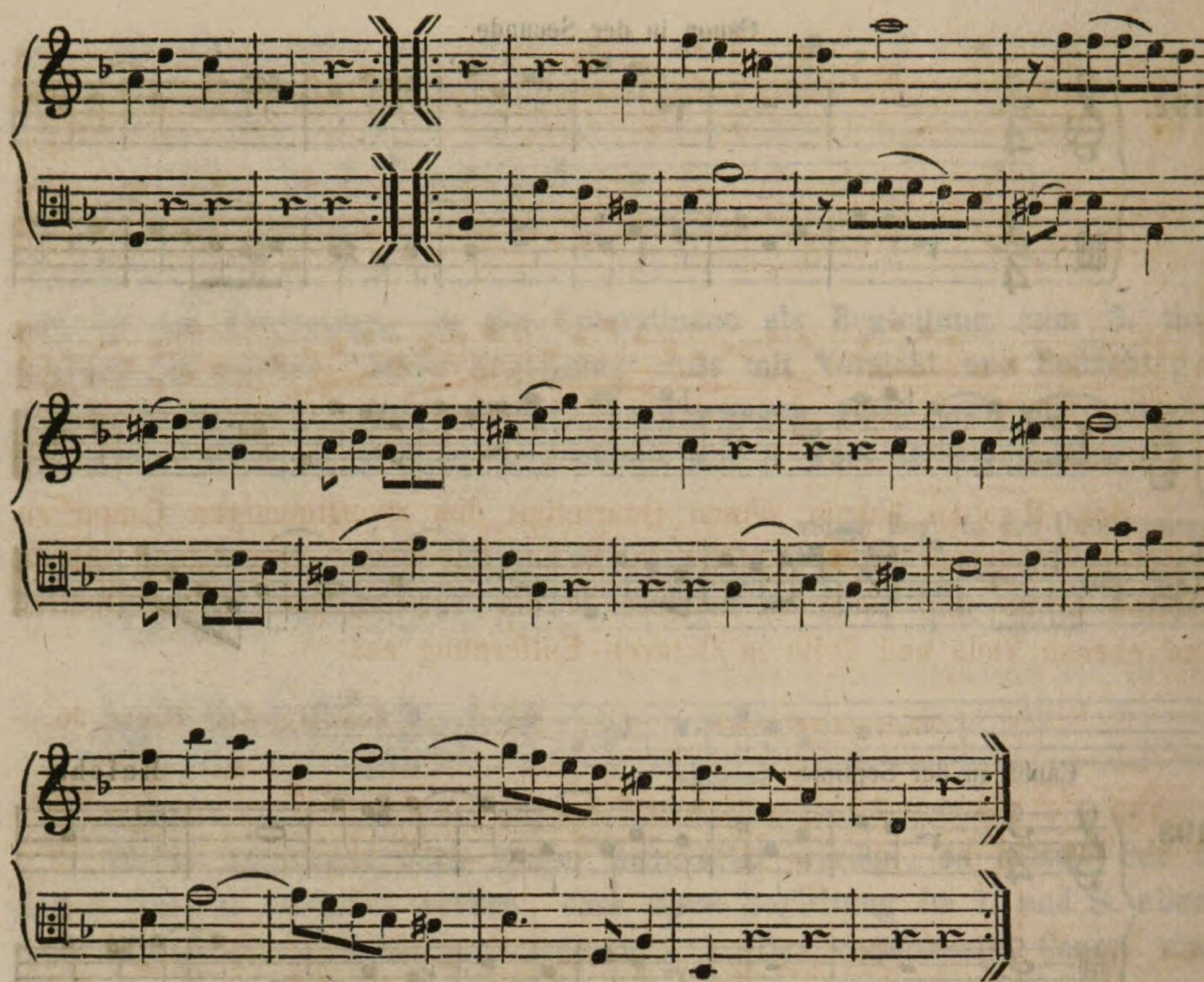




In der Octave.

194.





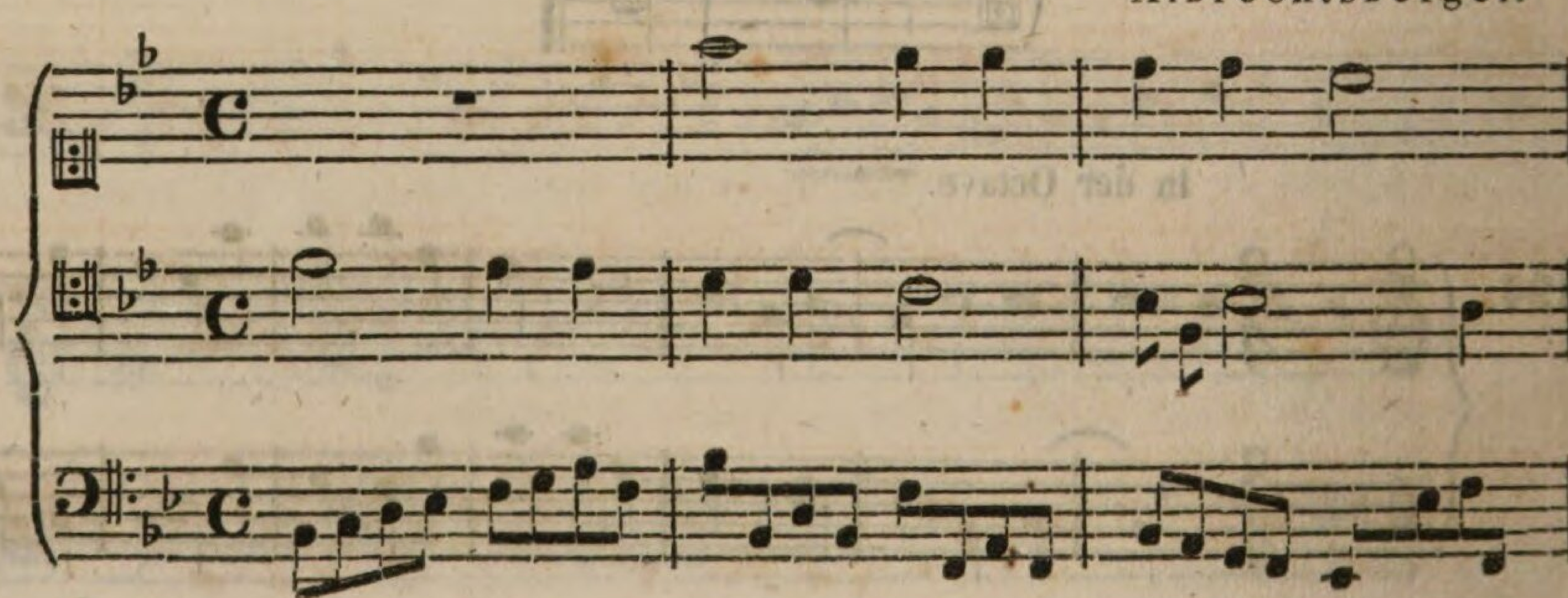
Vorstehendes Beispiel ist ein Tonstück in dreitheiliger Form. Das Verfahren bleibt dasselbe, wie es oben gezeigt wurde.

Die besten Canons sind die in der Octave oder im Unison. Bei den übrigen können die halben oder ganzen Töne in der Antwort nicht immer genau eingehalten werden.

Es werden Canons für gleiche und ungleiche Stimmen geschrieben. Im zweiten Falle wäre es aber gross gefehlt, wenn man z. B. einen vierstimmigen Canon für gemischte Stimmen etwa mit vier Männerstimmen ausführen wollte. Der zweistimmige Canon wird oft begleitet. Im folgenden Beispiele mit der Orgel.

Albrechtsberger.

195.



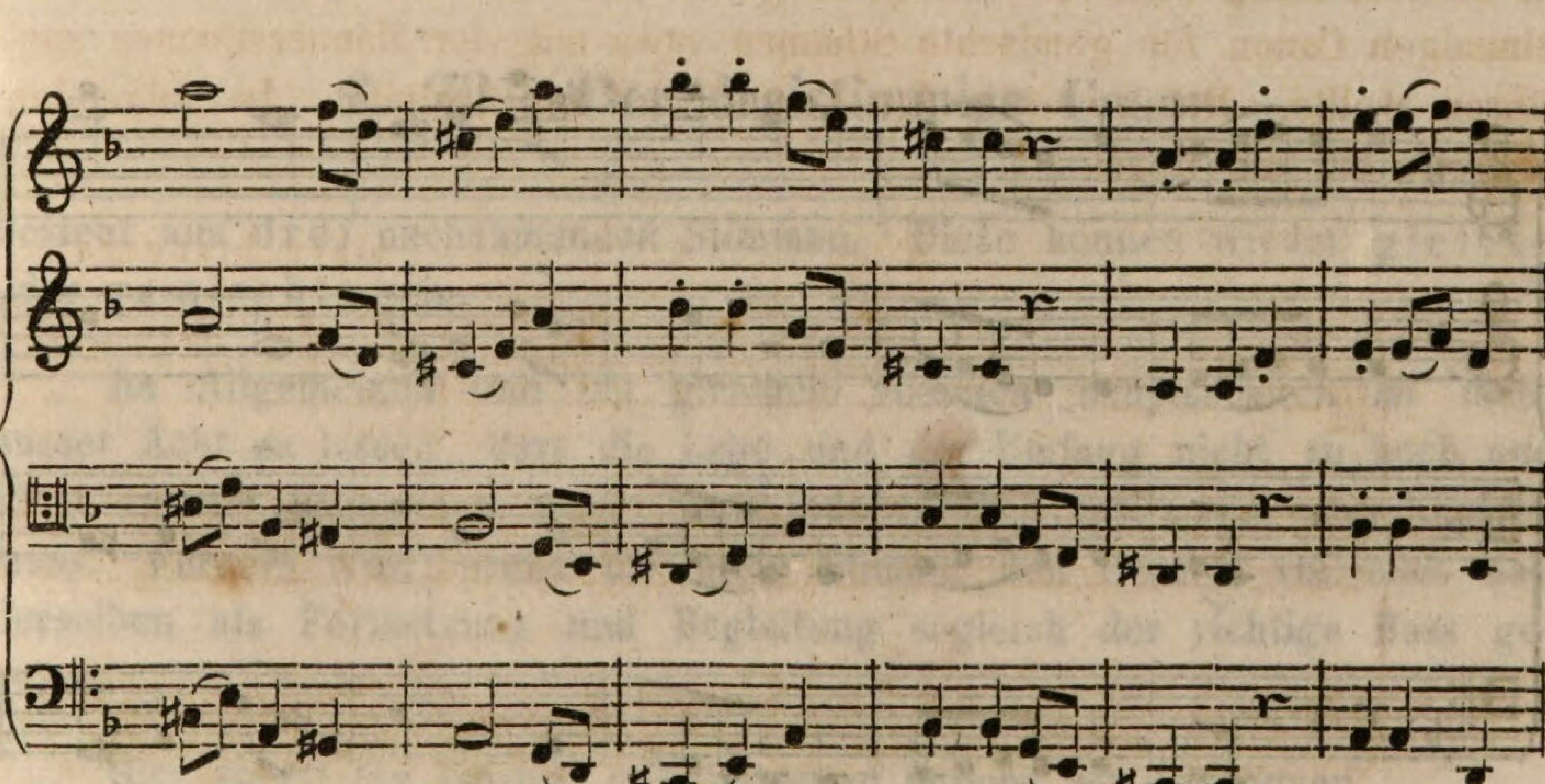


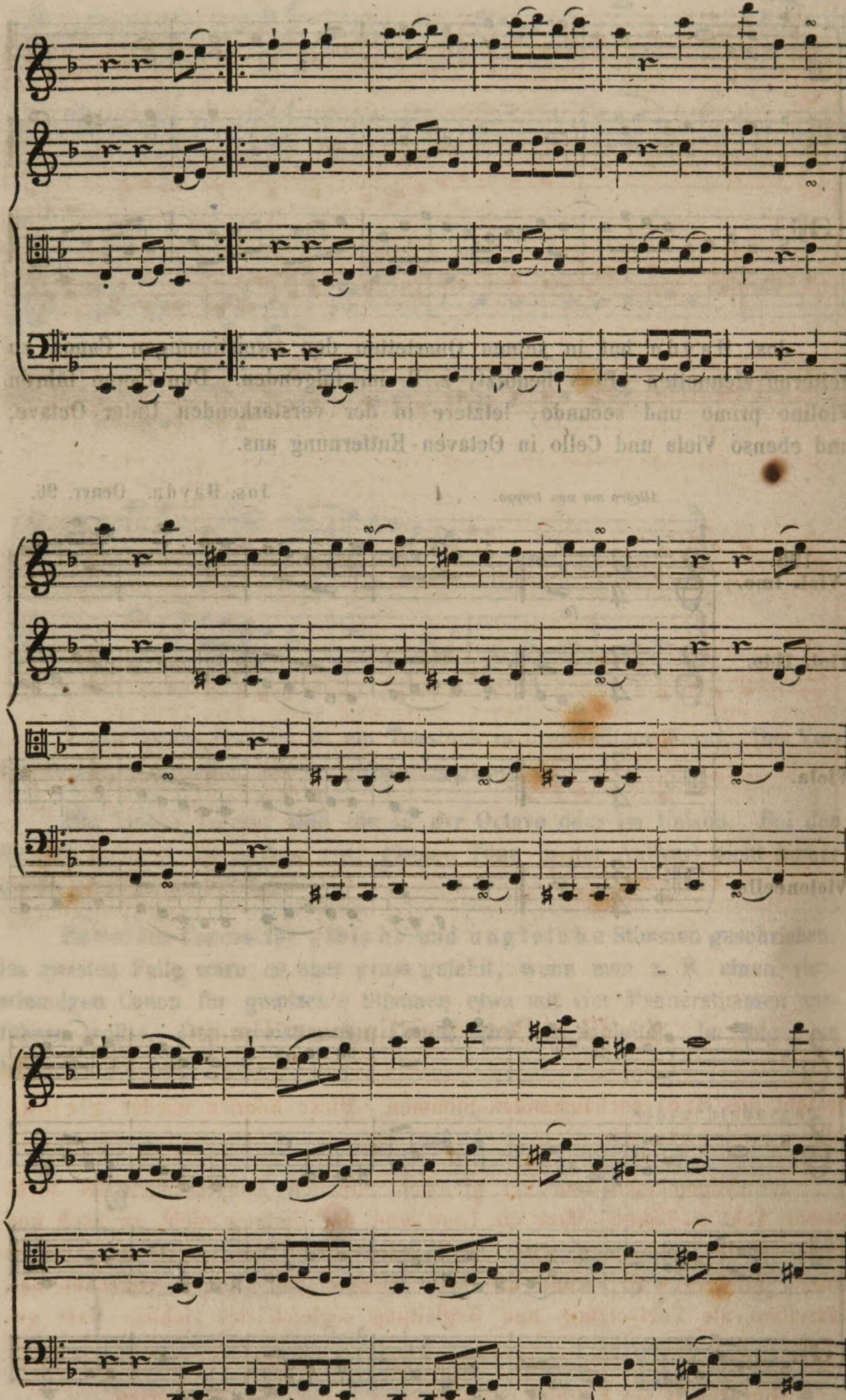
Jos. Haydn hat in seinen Quartetten den zweistimmigen Canon zu heiteren Menuetten öfters benützt, z. B. im folgenden. Den Canon führen Violino primo und secundo, letztere in der verstärkenden Unter-Octave, und ebenso Viola und Cello in Octaven-Entfernung ans.

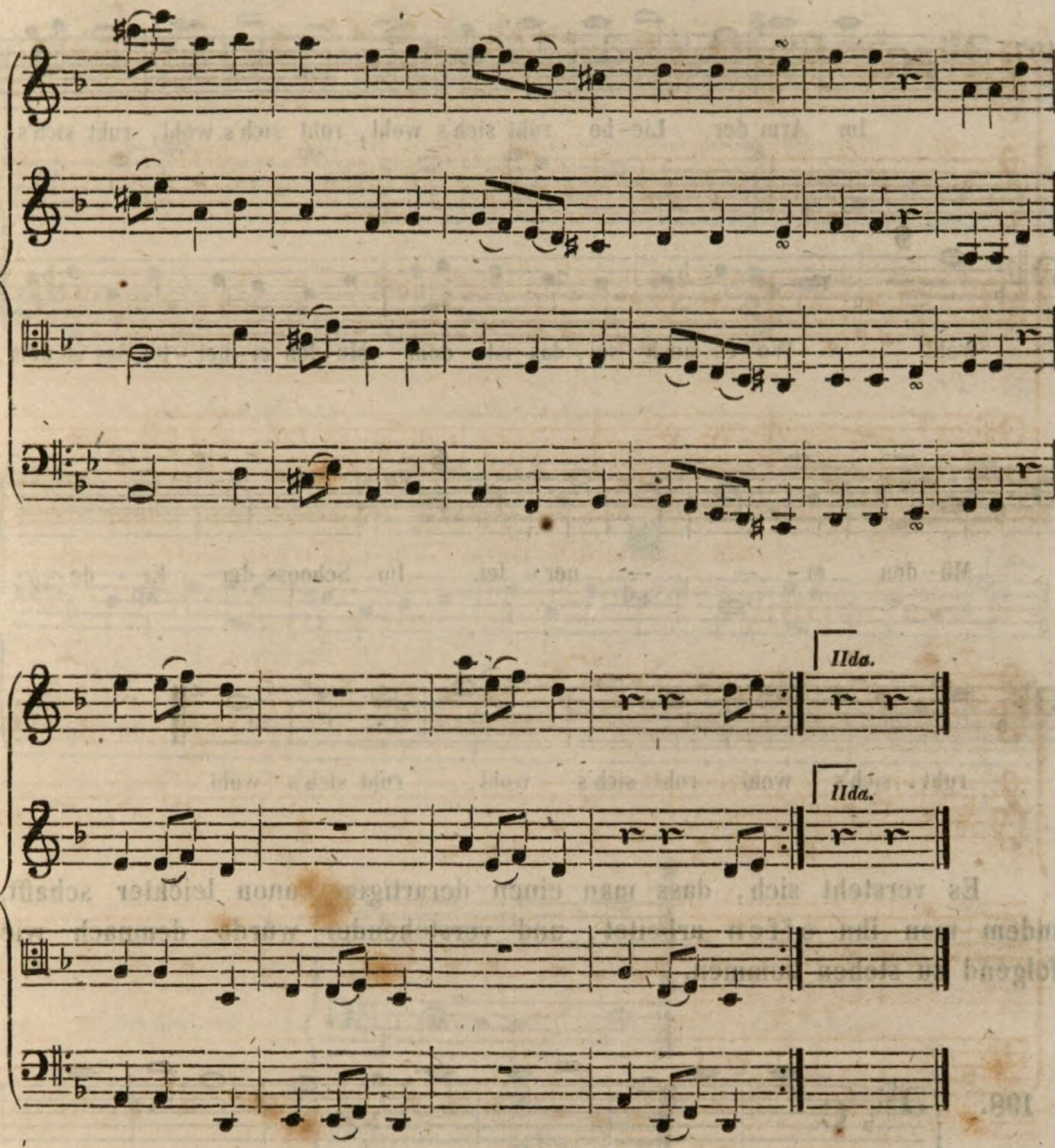
Allegro ma non troppo. Jos. Haydn. Oeuvr. 96.

196.









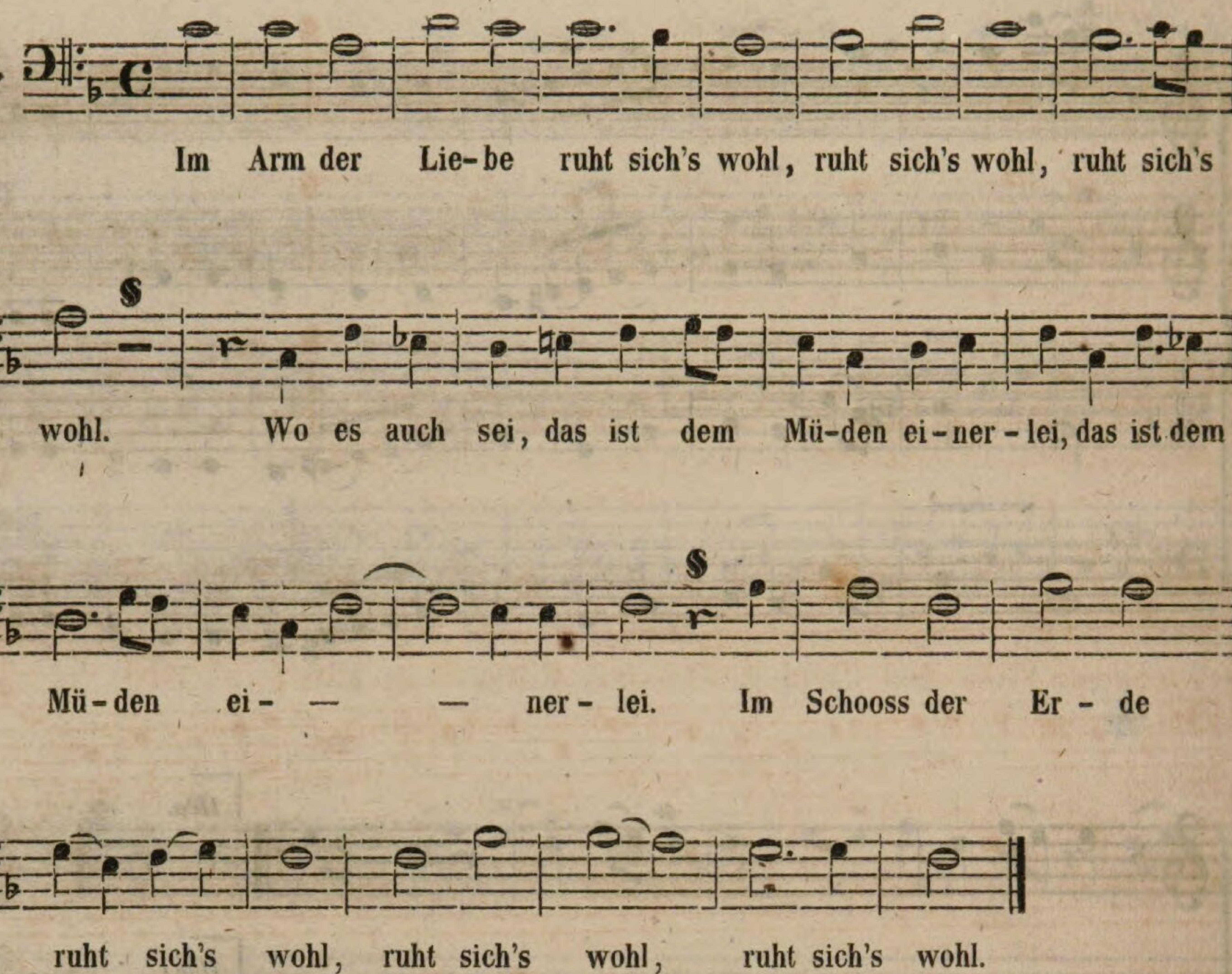
§. 23. Der dreistimmige Canon

besteht aus drei nachahmenden Stimmen. Diese können wieder gleiche oder gemischte sein.

Im Allgemeinen und bei gleichen Stimmen hauptsächlich ist nicht ausser Acht zu lassen, dass die Lage und der Umfang nicht zu hoch und nicht zu tief genommen wird, weil jede Stimme das Ganze durchsingen muss. Ferners wird, wenn die erste Stimme den Gesang vollendet hat, derselben als Fortsetzung und Begleitung sogleich der richtige Bass gegeben.

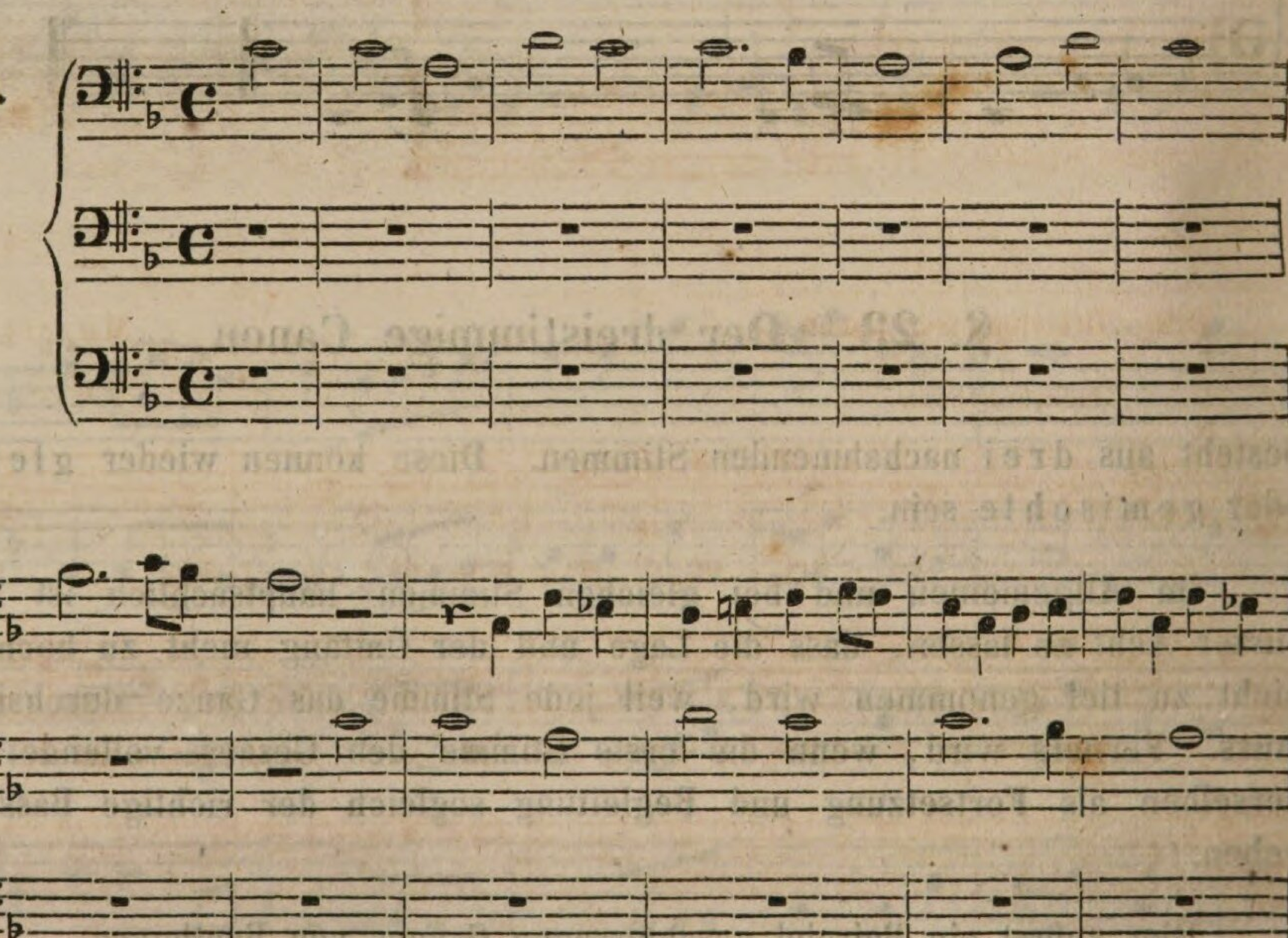
Hier zuerst ein Beispiel geschlossenen Canons von Beethoven.

197.



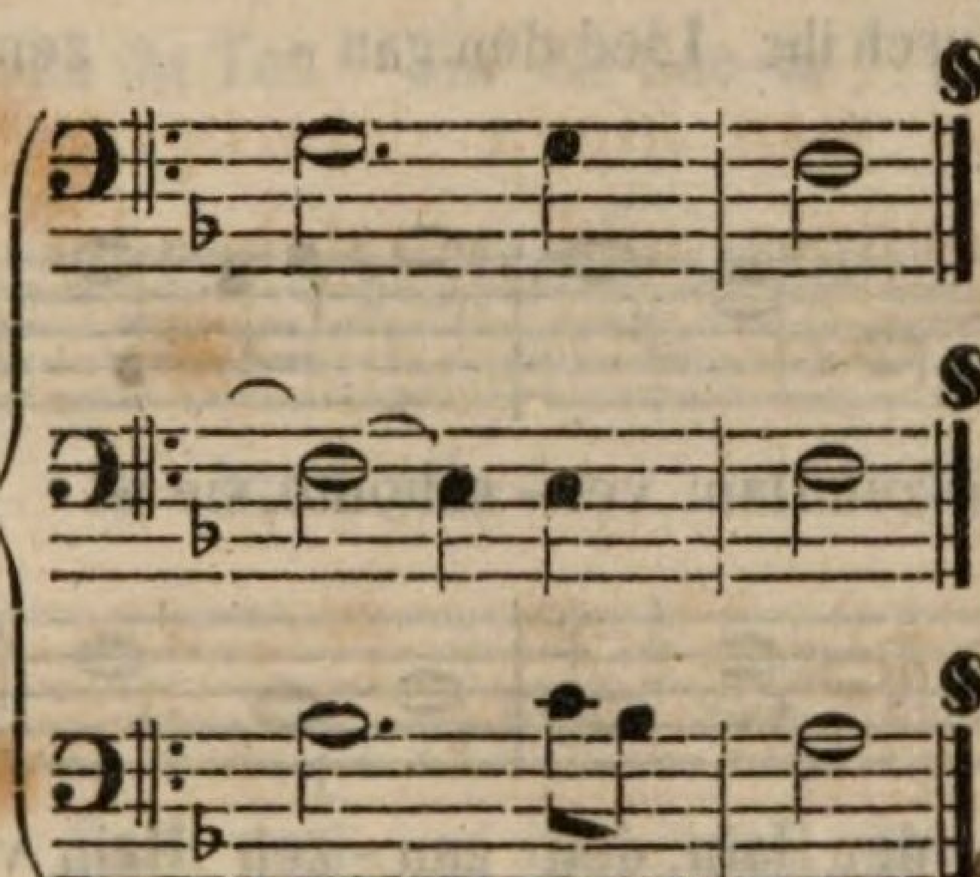
Es versteht sich, dass man einen derartigen Canon leichter schafft, indem man ihn **offen** arbeitet, und vorstehender würde demnach wie folgend zu stehen kommen.

198.



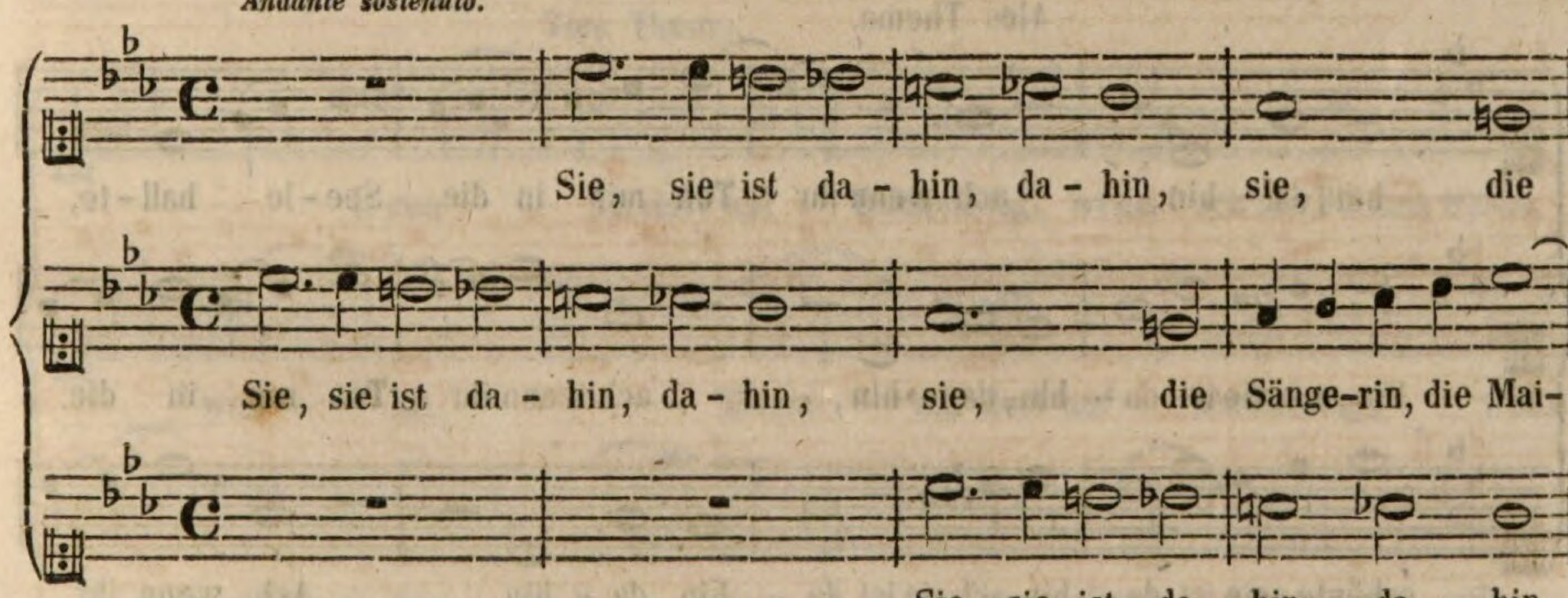


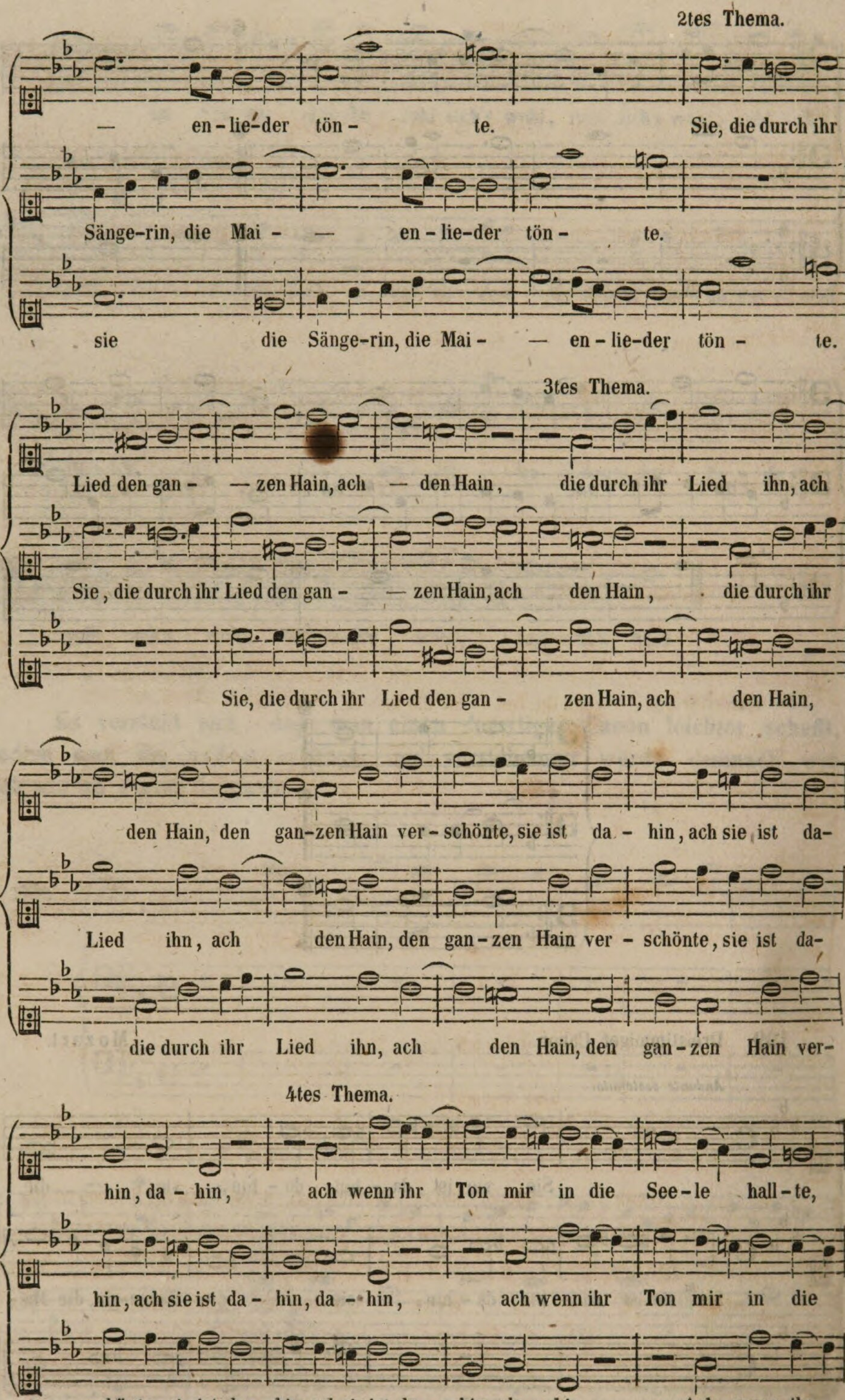


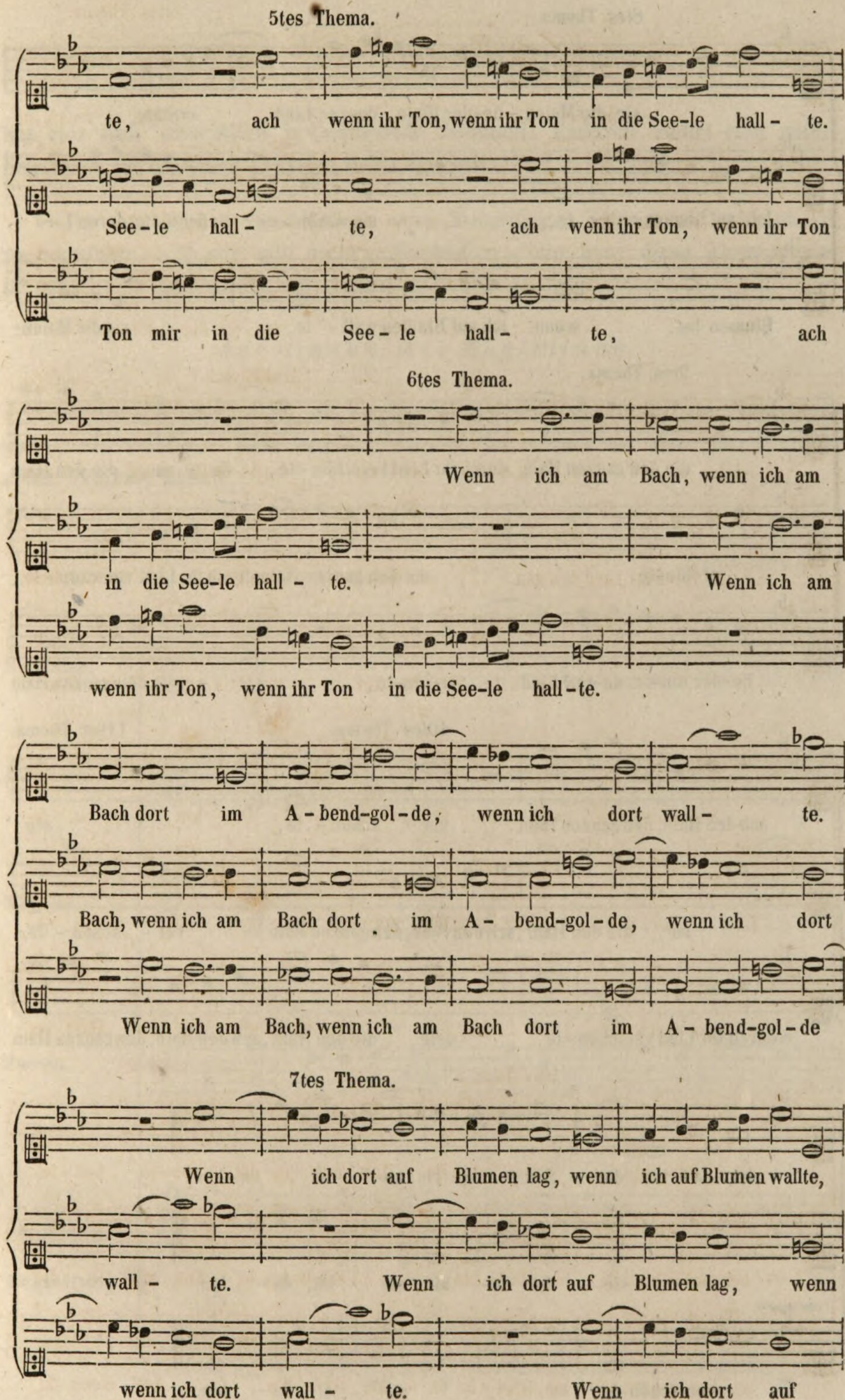


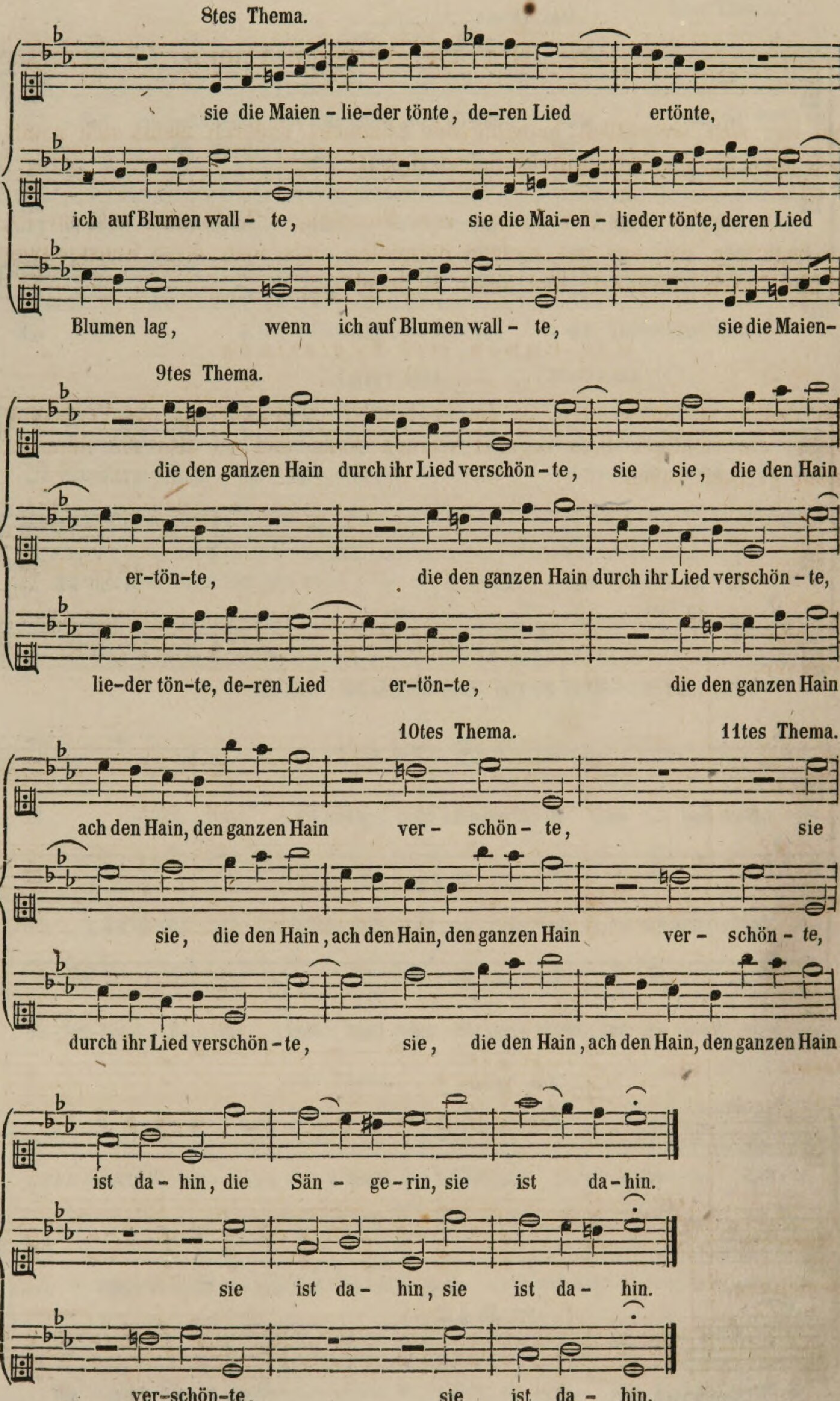
199. Dreistimmiger Canon. **Mozart.**

Andante sostenuto.




2tes Thema.
— en - lie-der tön - te. Sie, die durch ihr
Sänge-rin, die Mai - — en - lie-der tön - te.
sie die Sänge-rin, die Mai - — en - lie-der tön - te.
3tes Thema.
Lied den gan - — zen Hain, ach — den Hain, die durch ihr Lied ihn, ach
Sie, die durch ihr Lied den gan - — zen Hain, ach den Hain, die durch ihr
Sie, die durch ihr Lied den gan - zen Hain, ach den Hain,
den Hain, den gan-zen Hain ver - schönte, sie ist da - hin, ach sie ist da-
Lied ihn, ach den Hain, den gan - zen Hain ver - schönte, sie ist da-
die durch ihr Lied ihn, ach den Hain, den gan - zen Hain ver-
4tes Thema.
hin, da - hin, ach wenn ihr Ton mir in die See - le hall - te,
hin, ach sie ist da - hin, da - hin, ach wenn ihr Ton mir in die
schönte, sie ist da - hin, ach sie ist da - hin, da - hin. Ach wenn ihr


5tes Thema.
te, ach wenn ihr Ton, wenn ihr Ton in die See-le hall - te.
See-le hall - te, ach wenn ihr Ton, wenn ihr Ton
Ton mir in die See - le hall - te, ach
6tes Thema.
Wenn ich am Bach, wenn ich am
in die See-le hall - te. Wenn ich am
wenn ihr Ton, wenn ihr Ton in die See-le hall - te.
Bach dort im A - bend-gol - de, wenn ich dort wall - te.
Bach, wenn ich am Bach dort im A - bend-gol - de, wenn ich dort
Wenn ich am Bach, wenn ich am Bach dort im A - bend-gol - de
7tes Thema.
Wenn ich dort auf Blumen lag, wenn ich auf Blumen wallte,
wall - te. Wenn ich dort auf Blumen lag, wenn
wenn ich dort wall - te. Wenn ich dort auf


8tes Thema.
sie die Maien - lie-der tönte, de-ren Lied ertönte,
ich auf Blumen wall - te, sie die Mai-en - lieder tönte, deren Lied
Blumen lag, wenn ich auf Blumen wall - te, sie die Maien-
9tes Thema.
die den ganzen Hain durch ihr Lied verschön - te, sie sie, die den Hain
er-tön-te, die den ganzen Hain durch ihr Lied verschön - te,
lie-der tön-te, de-ren Lied er-tön-te, die den ganzen Hain
10tes Thema.
11tes Thema.
ach den Hain, den ganzen Hain ver - schön - te, sie
sie, die den Hain, ach den Hain, den ganzen Hain ver - schön - te,
durch ihr Lied verschön - te, sie, die den Hain, ach den Hain, den ganzen Hain
ist da - hin, die Sän - ge - rin, sie ist da - hin.
sie ist da - hin, sie ist da - hin.
ver-schön-te, sie ist da - hin.

§. 24. Der vierstimmige Canon

hat vier sich wesentlich betheiligende Stimmen; dadurch mehrt sich natürlich auch die contrapunktische Schwierigkeit.

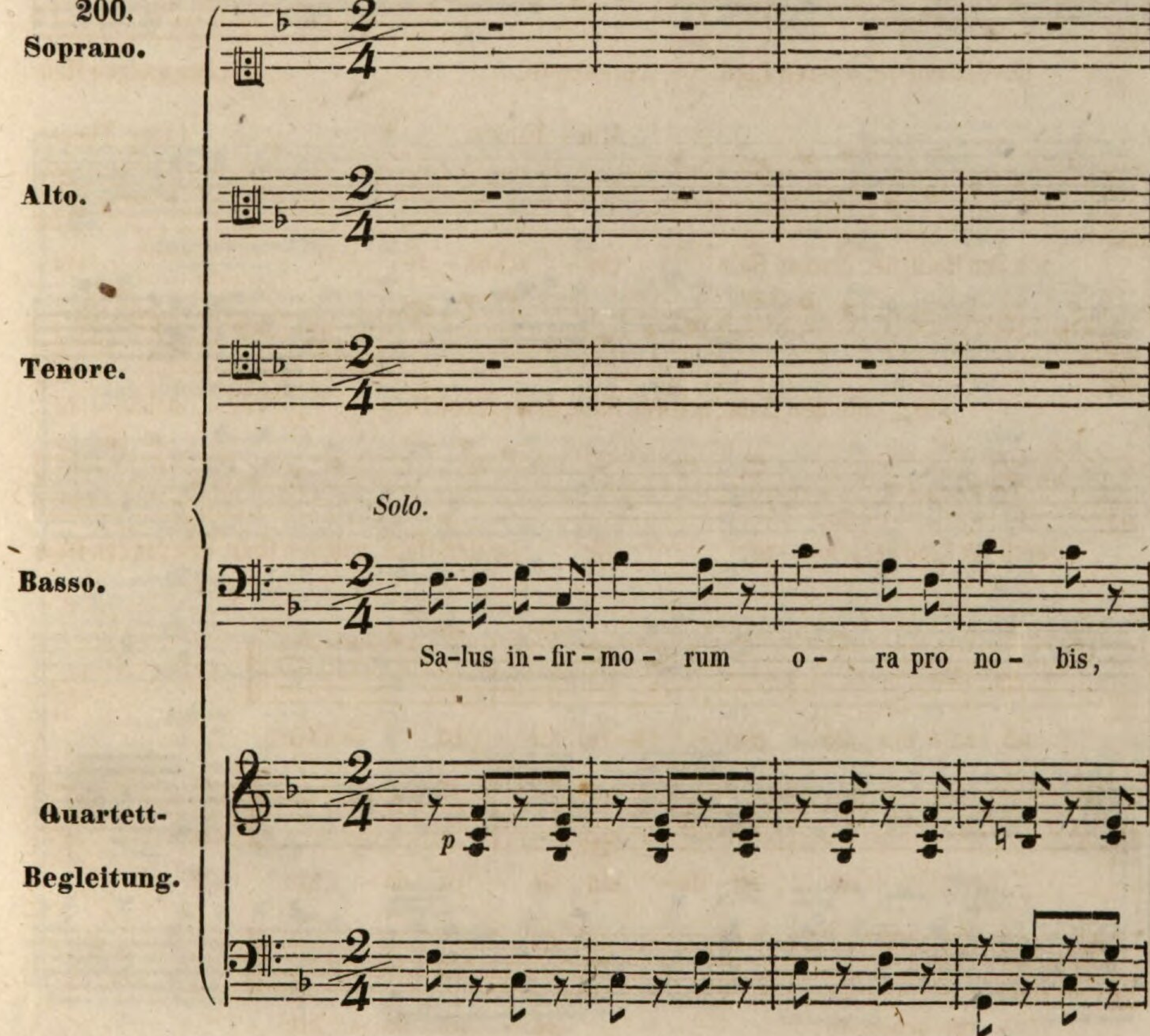
Da das Wesen des Canons vom Kunstjünger hoffentlich erkannt ist, so begnügen wir uns mit einigen Beispielen, wie man diese Kunstgattung in der Praxis anwendet; und hierin ist wohl

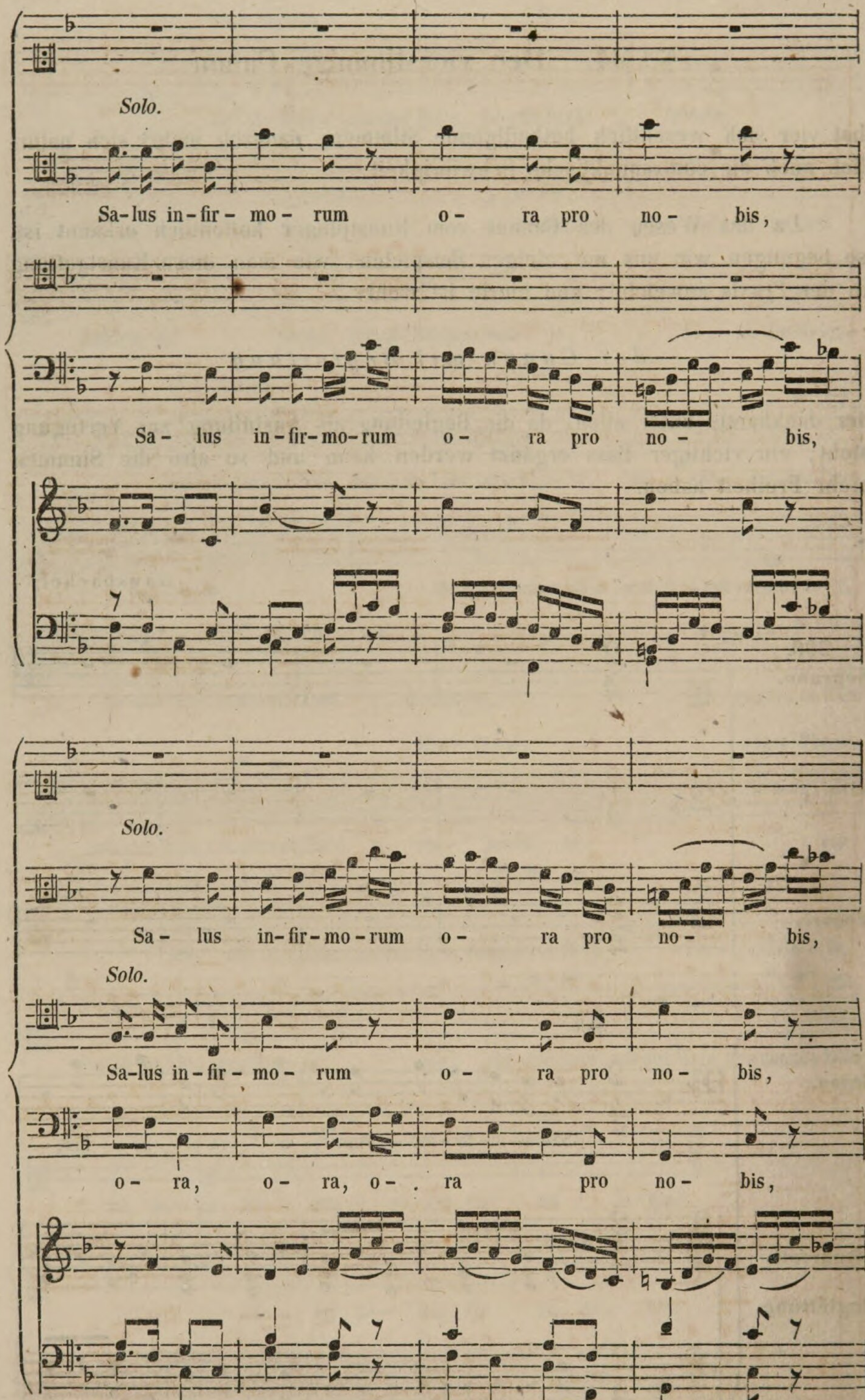
der Canon mit Begleitung

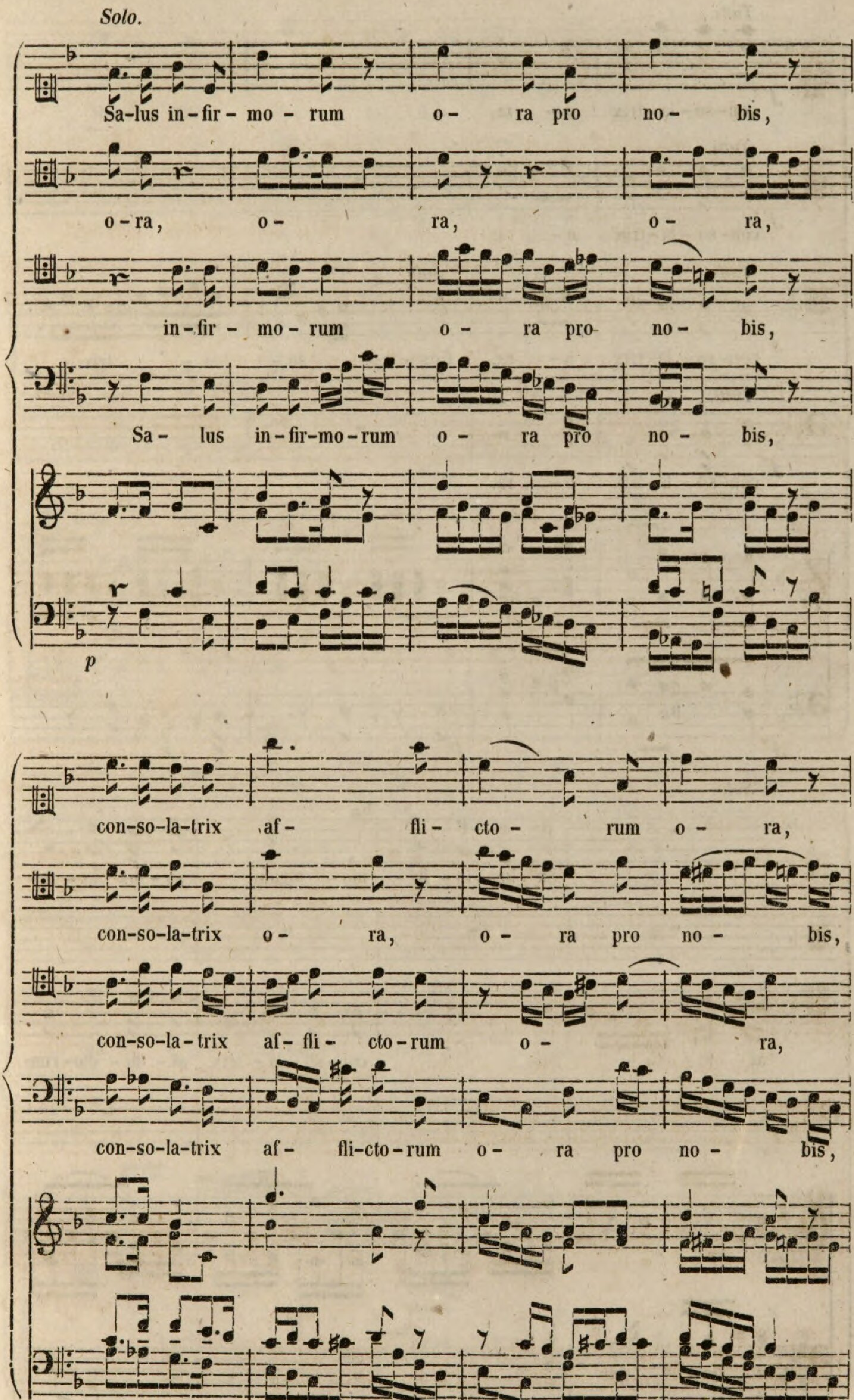
der dankbarste unter allen, da die Begleitung als Ausfüllung zur Verfügung steht, ein richtiger Bass ergänzt werden kann und so also die Stimmen mehr Freiheit haben.

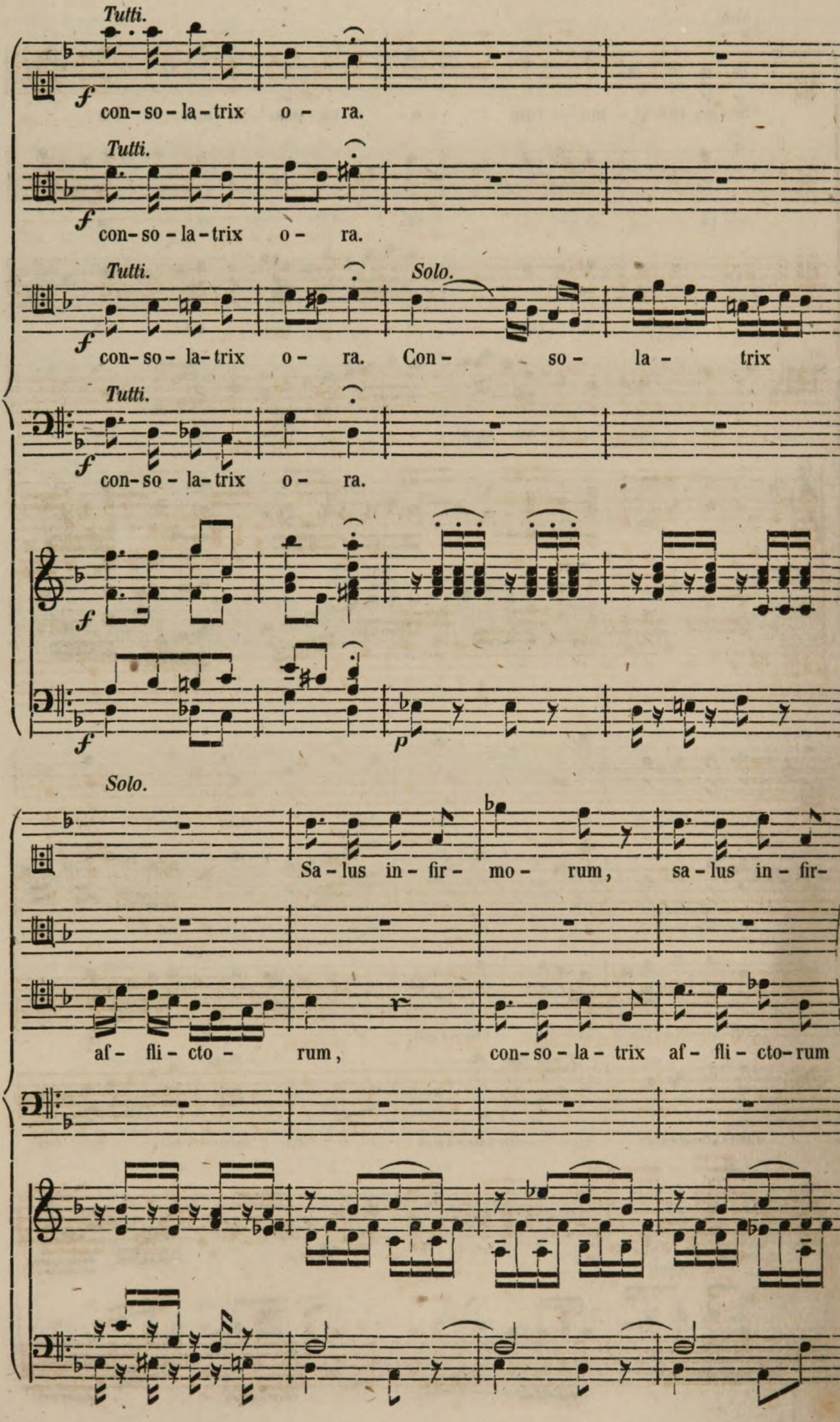
Gänsbacher.

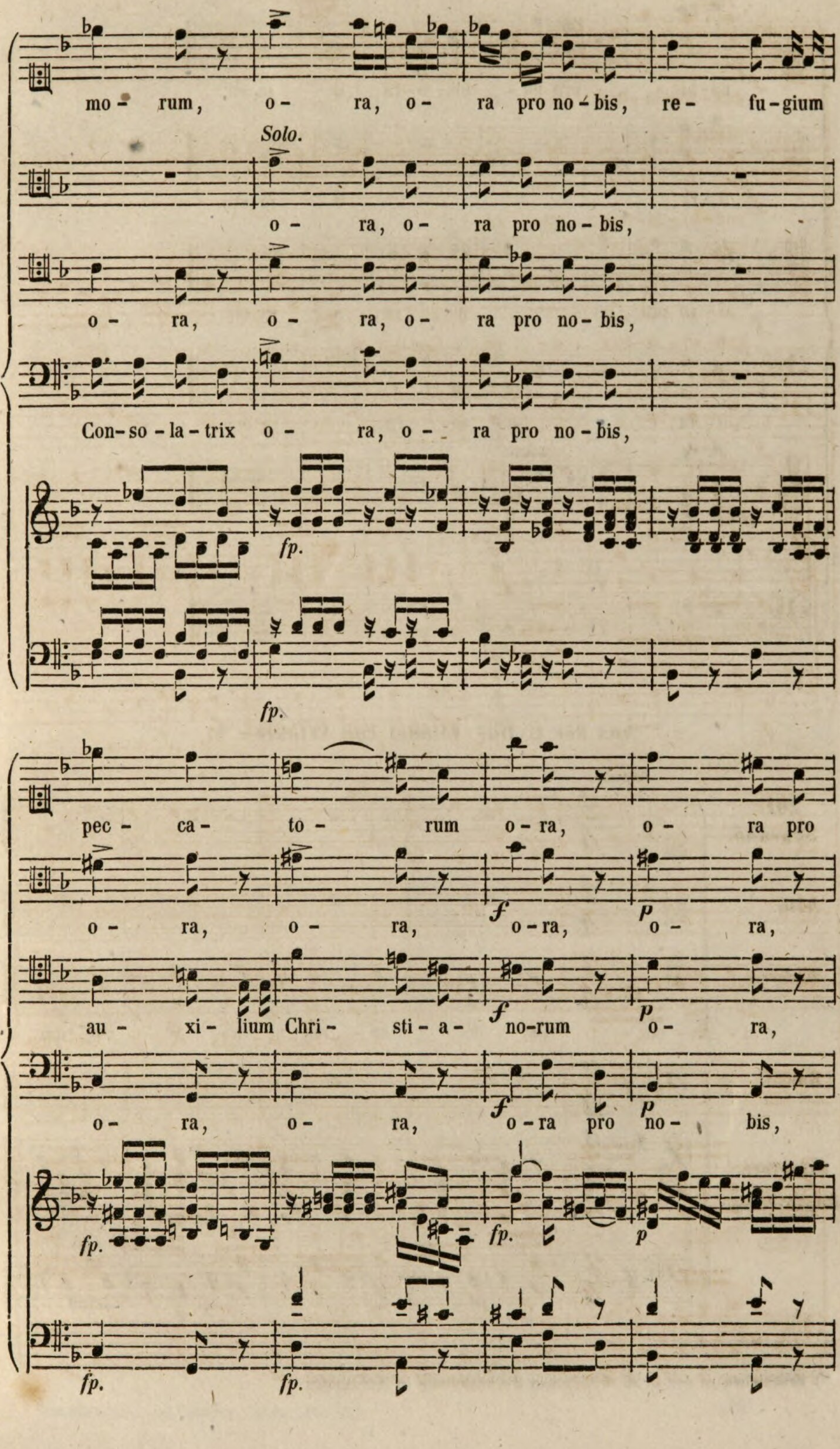
200.

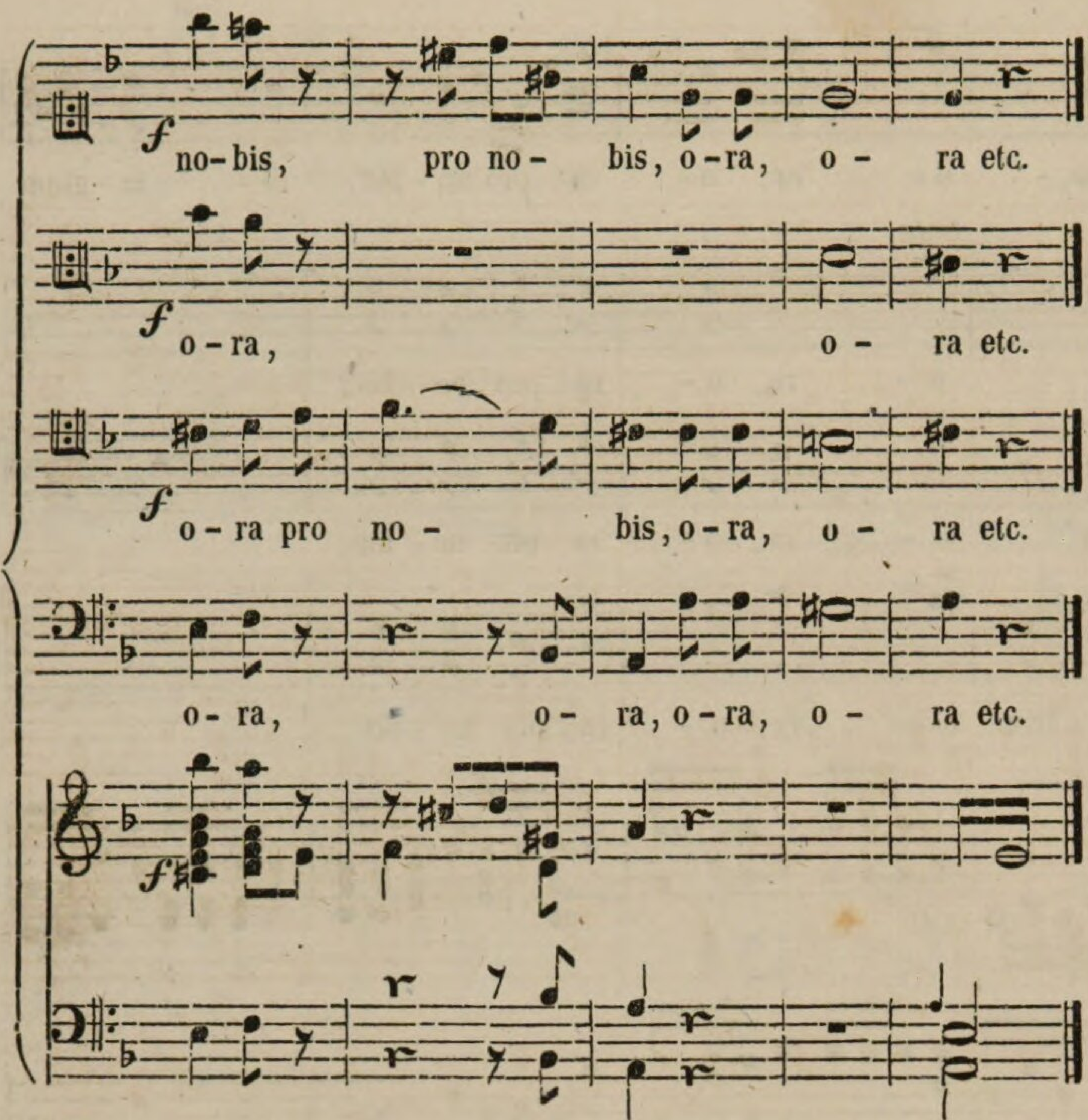



Solo.
Sa-lus in-fir- mo- rum o- ra pro no- bis,
Sa- lus in-fir-mo-rum o- ra pro no- bis,
Solo.
Sa- lus in-fir-mo-rum o- ra pro no- bis,
Solo.
Sa-lus in-fir- mo- rum o- ra pro no- bis,
o- ra, o- ra, o- ra pro no- bis,

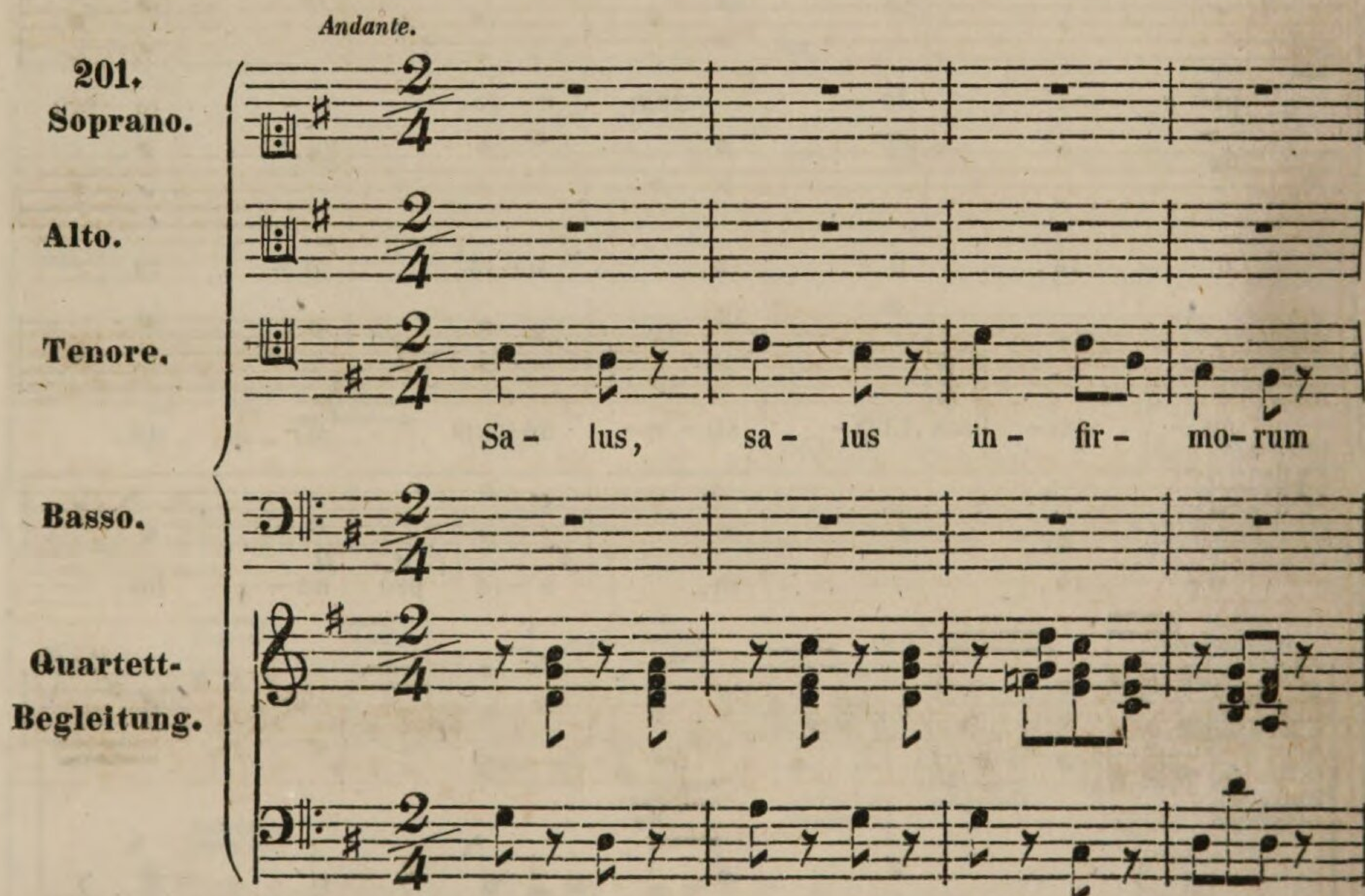

Solo.
Sa-lus in-fir-mo-rum o- ra pro no- bis,
o-ra, o- ra, o- ra,
in-fir-mo-rum o- ra pro- no- bis,
Sa- lus in-fir-mo-rum o- ra pro no- bis,
p
con-so-la-trix af- fli- cto- rum o- ra,
con-so-la-trix o- ra, o- ra pro no- bis,
con-so-la-trix af-fli- cto-rum o- ra,
con-so-la-trix af- fli-cto-rum o- ra pro no- bis,


Tutti.
f
con-so-la-trix o-ra.
Tutti.
f
con-so-la-trix o-ra.
Tutti.
Solo.
f
con-so-la-trix o-ra. Con-so-la-trix
Tutti.
f
con-so-la-trix o-ra.
f
f
p
Solo.
Sa-lus in-fir-mo-rum, sa-lus in-fir-
af-fli-cto-rum, con-so-la-trix af-fli-cto-rum

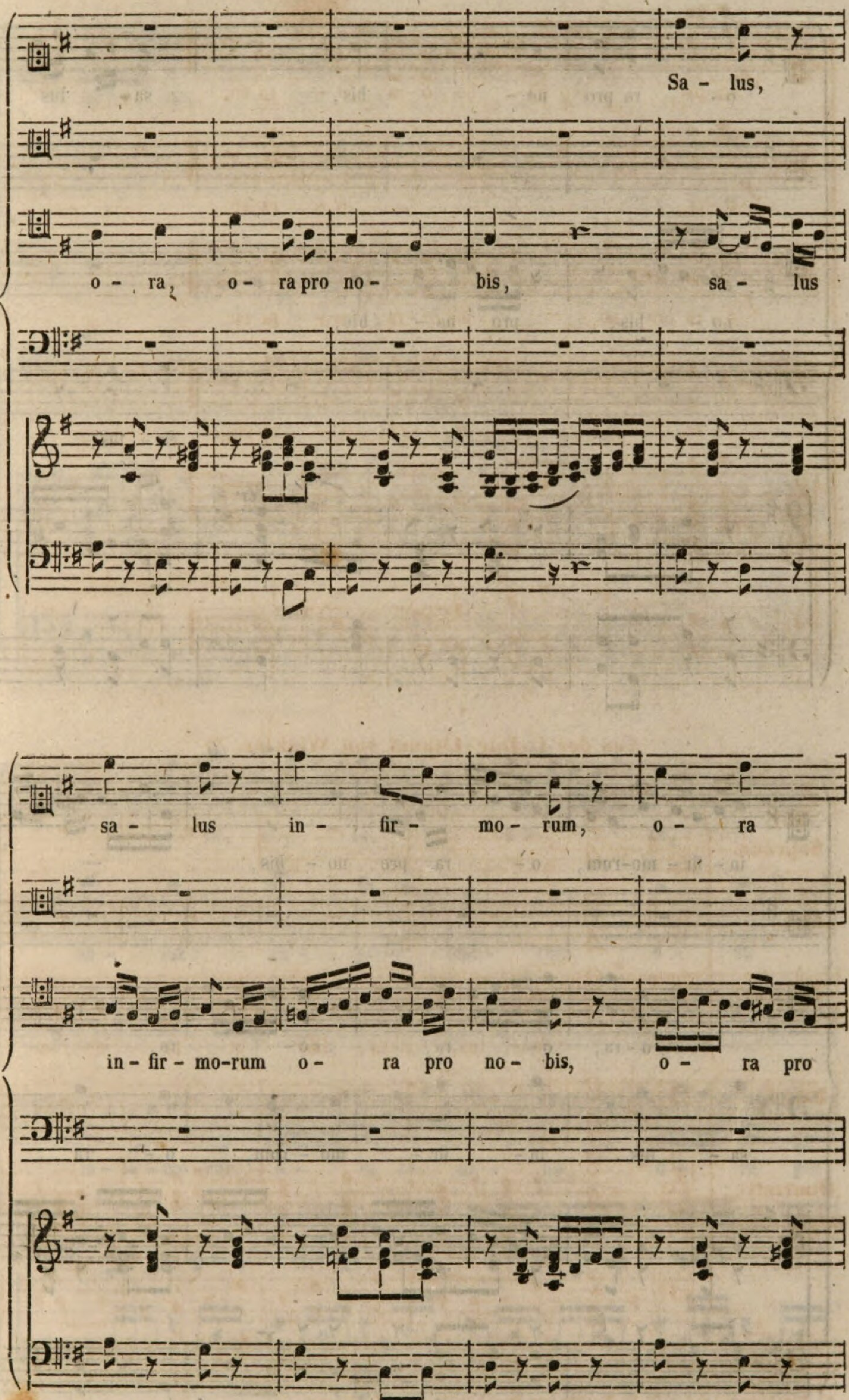

mo- rum, o- ra, o- ra pro no-bis, re- fu-gium
Solo.
o- ra, o- ra pro no-bis,
o- ra, o- ra, o- ra pro no-bis,
Con-so-la-trix o- ra, o- ra pro no-bis,
fp.
fp.
pec- ca- to- rum o-ra, o- ra pro
o- ra, o- ra, o-ra, o- ra,
f p
au- xi- lium Chri- sti- a- no-rum o- ra,
f p
o- ra, o- ra, o-ra pro no- bis,
f p
fp. fp. p
fp. fp.



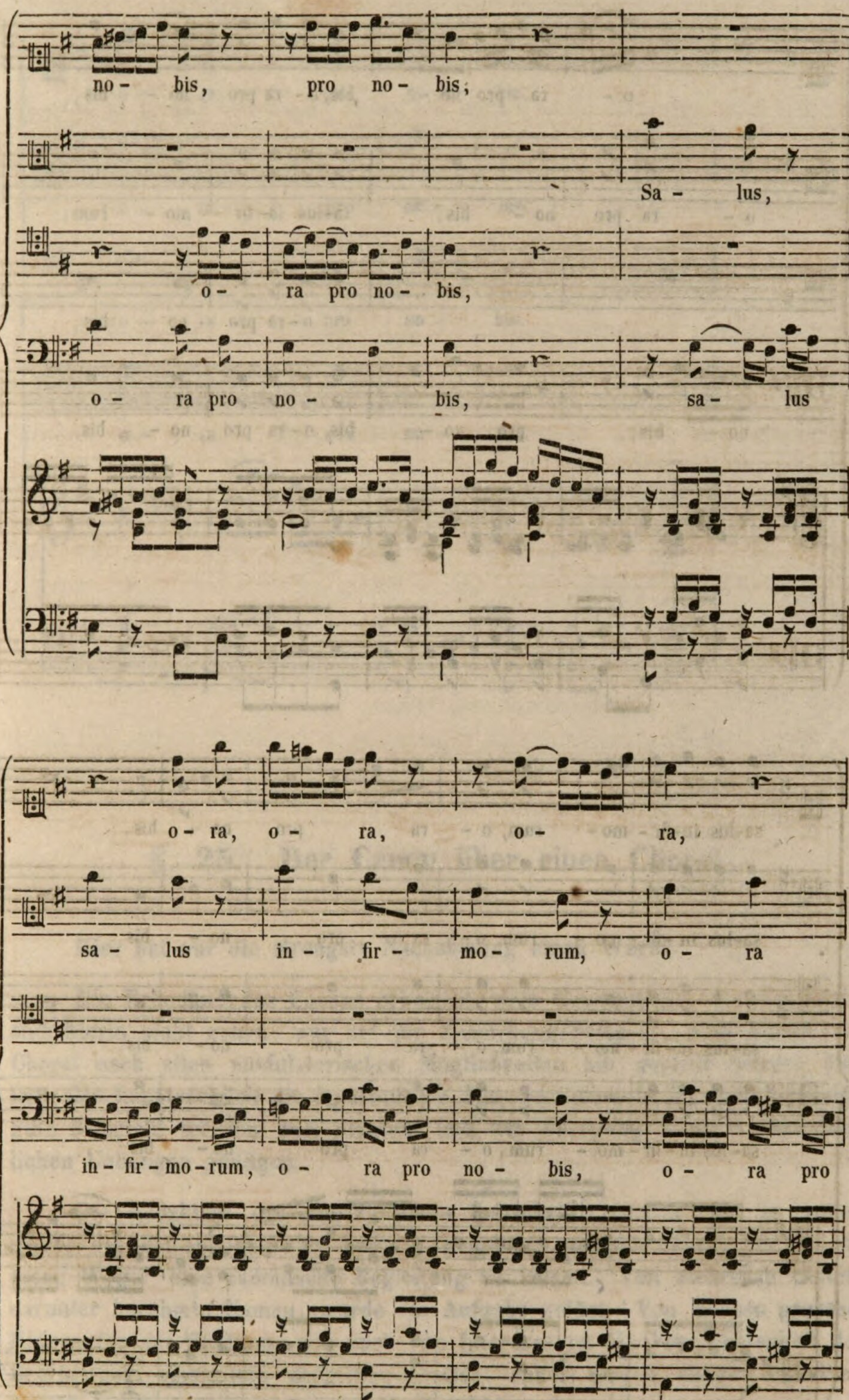
Aus der C-Dur-Litanei von Winkler. *)

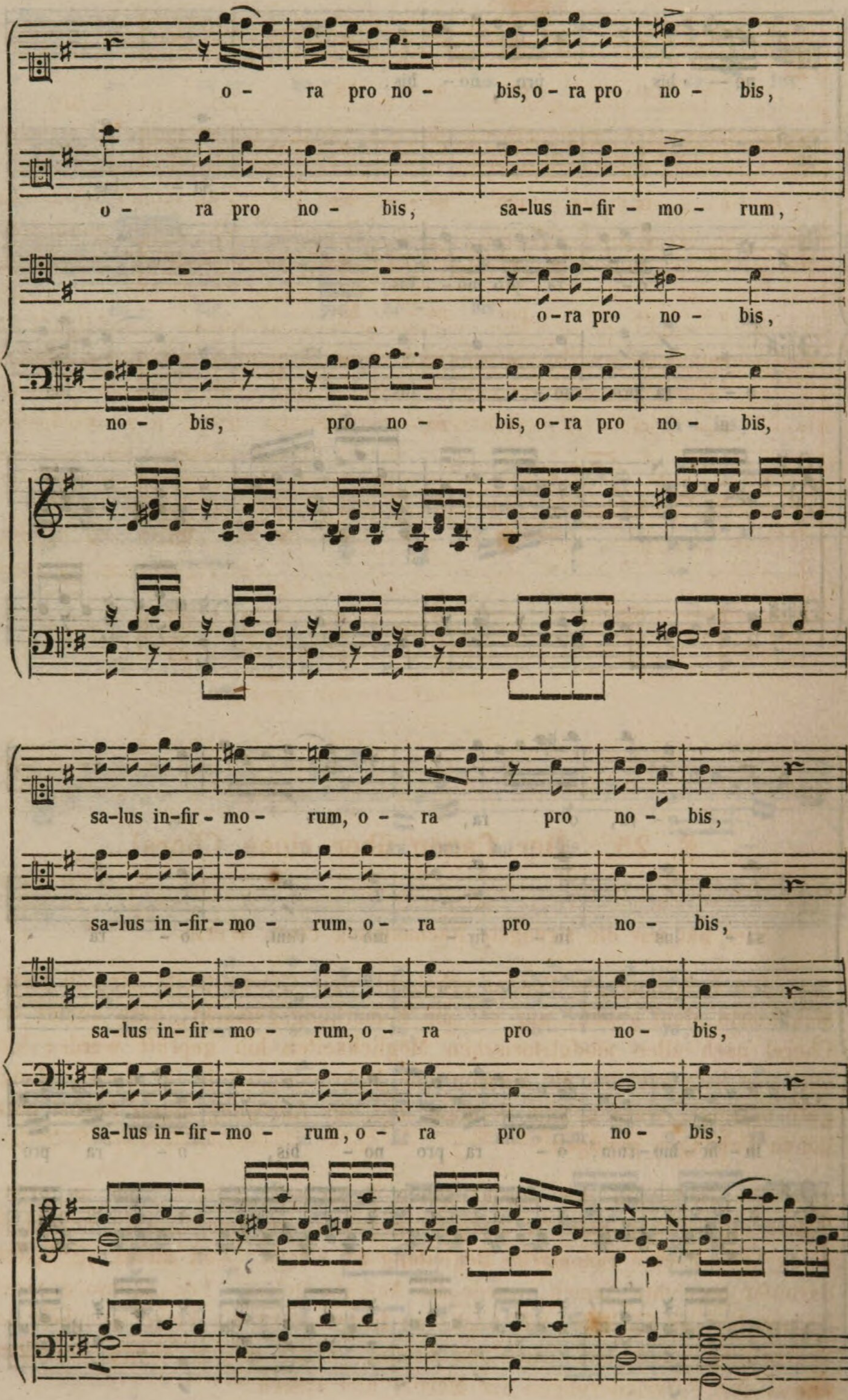


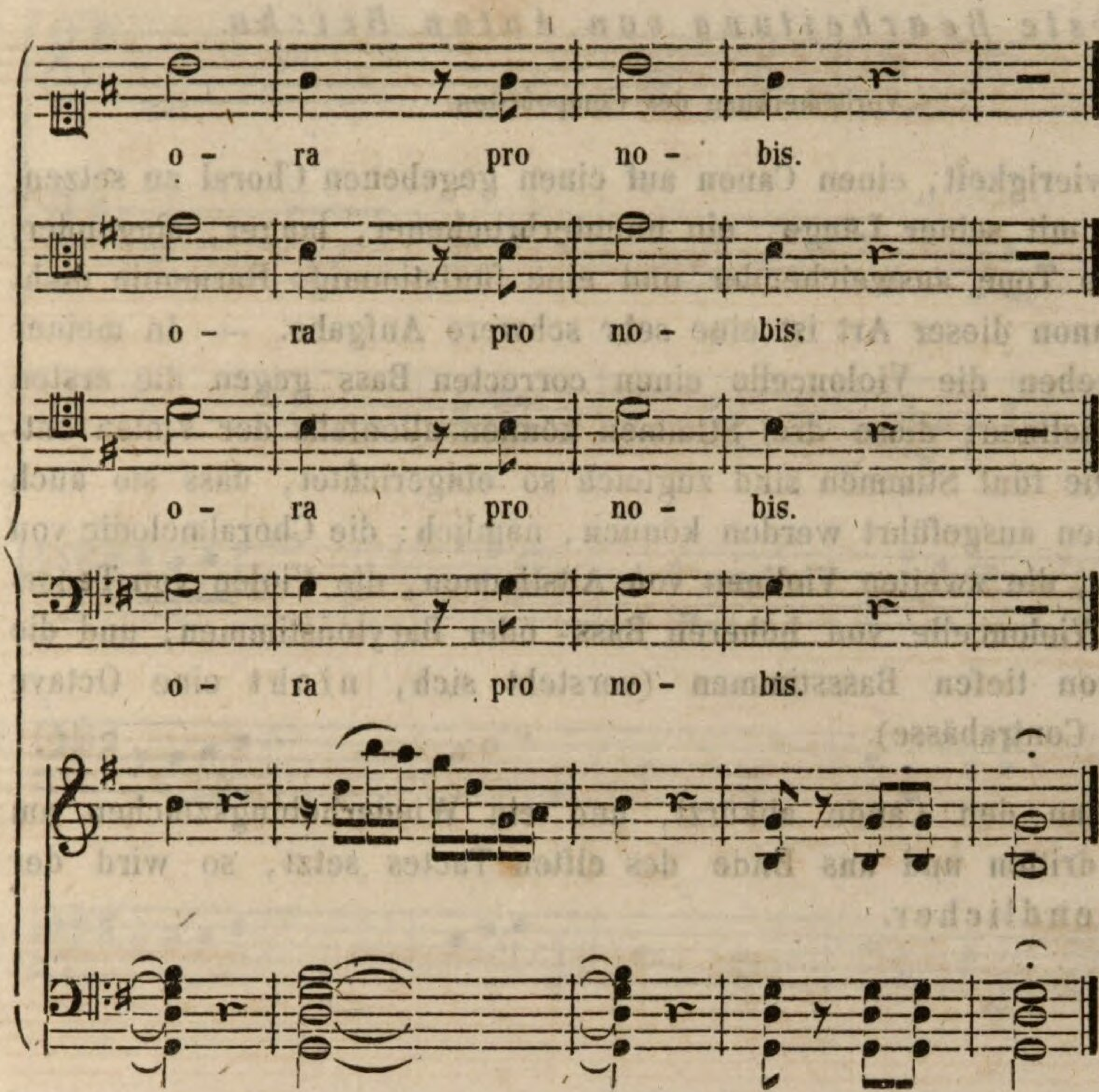
*) Erschienen in der C. H. Beck'schen Buchhandlung in Nördlingen.


Sa - lus,
o - ra, o - ra pro no - bis, sa - lus
sa - lus in - fir - mo - rum, o - ra
in - fir - mo-rum o - ra pro no - bis, o - ra pro


o - ra pro no - bis, sa - lus
no - bis, pro no - bis,
Sa - lus,
in - fir - mo-rum, o - ra pro no - bis, —
o - ra, o - ra, o - ra, ra,
sa - lus in - fir - mo - rum, o - ra


no - bis, pro no - bis;
Sa - lus,
o - ra pro no - bis,
o - ra pro no - bis, sa - lus
o - ra, o - ra, o - ra,
sa - lus in - fir - mo - rum, o - ra
in - fir - mo - rum, o - ra pro no - bis, o - ra pro


o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,
o - ra pro no - bis, sa-lus in-fir - mo - rum,
o-ra pro no - bis,
no - bis, pro no - bis, o-ra pro no - bis,
sa-lus in-fir - mo - rum, o - ra pro no - bis,
sa-lus in -fir - mo - rum, o - ra pro no - bis,
sa-lus in-fir - mo - rum, o - ra pro no - bis,
sa-lus in-fir-mo - rum, o - ra pro no - bis,



§. 25. Der Canon über einen Choral.

Hier hat nur die strengste Nachahmung einen Werth.

Die Erfindung des Canons erheischt viele Gewandtheit. Regeln lassen sich hierin nicht geben, nur sei die Bemerkung gemacht, dass zuerst der Choral nach allen modulatorischen Möglichkeiten hin geprüft werde; hier tritt also hauptsächlich die harmonische Mehrdeutigkeit in ihr Recht. Einige gute Beispiele werden zum Studium und zur Anregung dieser höchst nützlichen Uebungen genügen.

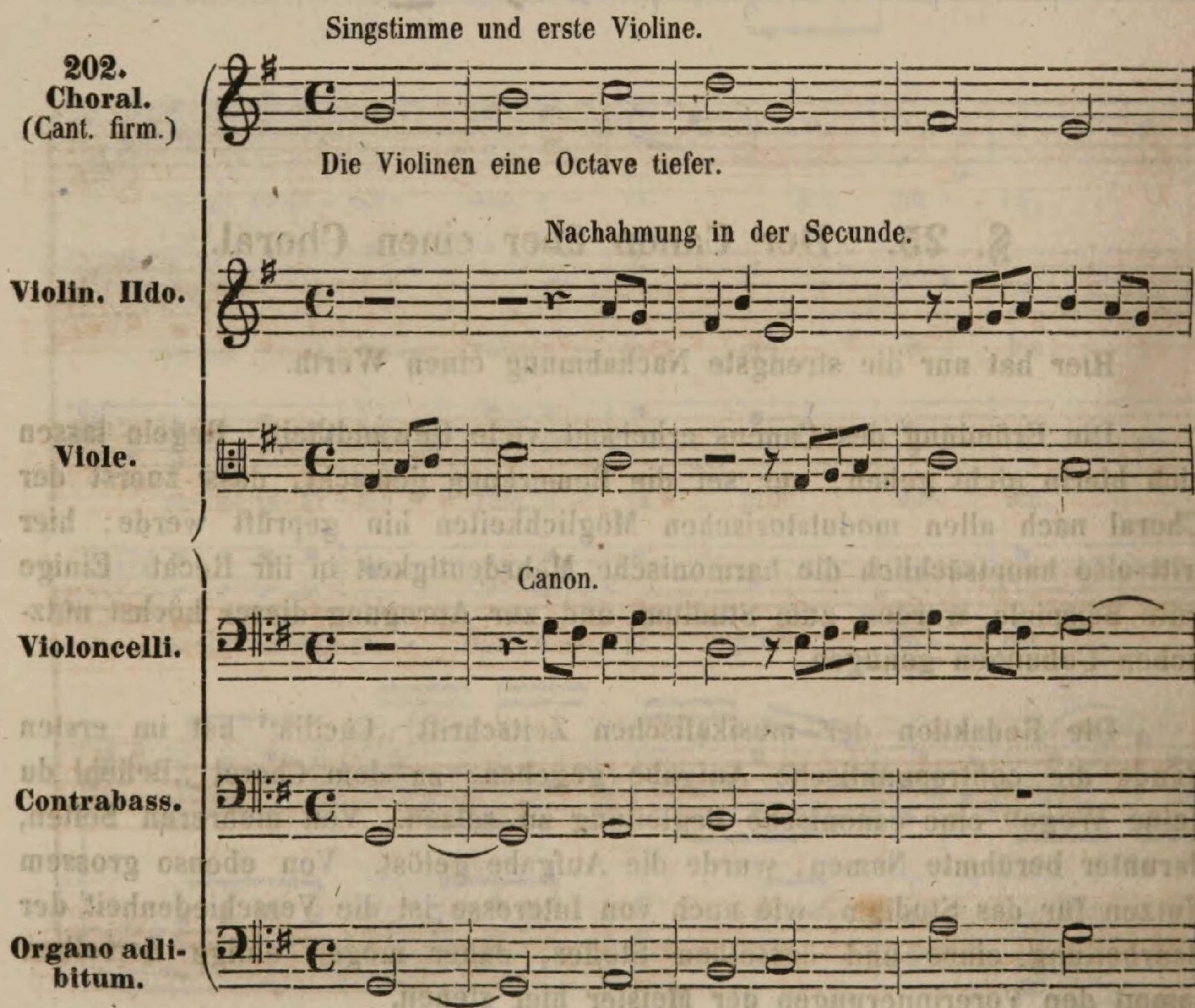
Die Redaktion der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" hat im ersten Bande die contrapunktische Aufgabe gegeben: zu dem Choral „Befiehl du deine Wege" eine canonische Begleitung zu setzen. Von mehreren Seiten, darunter berühmte Namen, wurde die Aufgabe gelöst. Von ebenso grossem Nutzen für das Studium, wie auch von Interesse ist die Verschiedenheit der Bearbeitung eines und desselben Stoffes, daher mögen einige derselben sammt den Vorerinnerungen der Meister hier stehen.

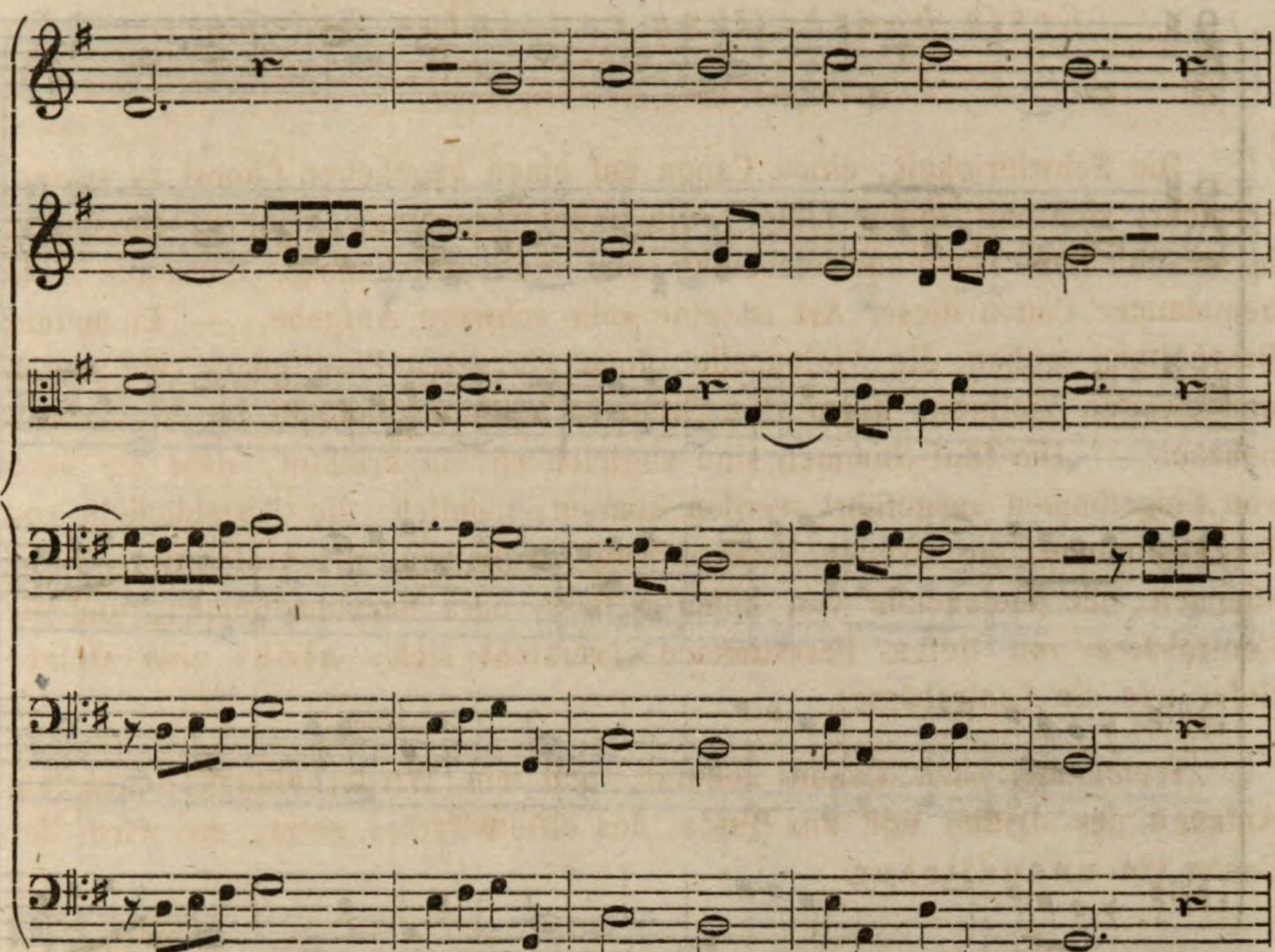
Erste Bearbeitung von Anton Reicha.

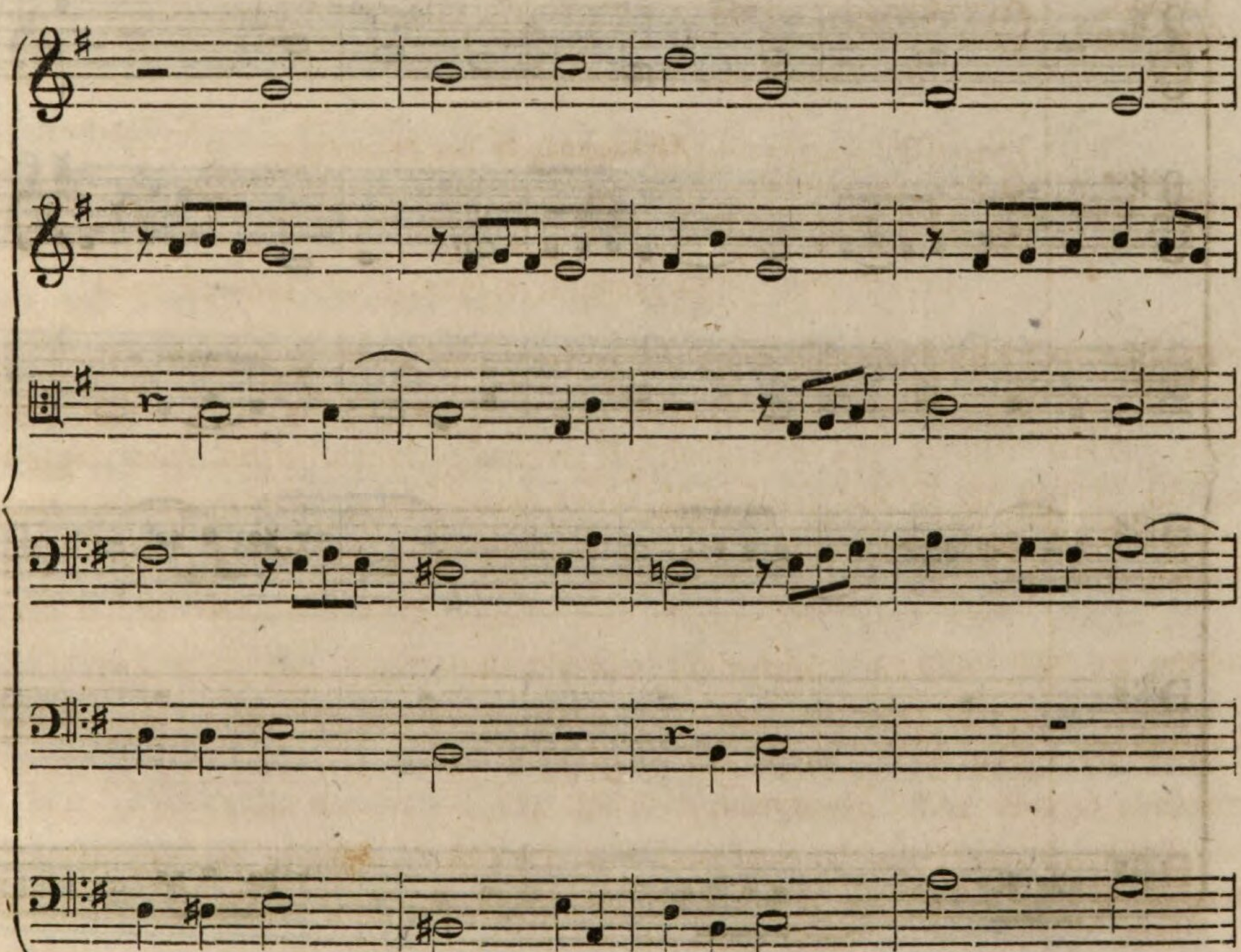
Vorbemerkung des Componisten.

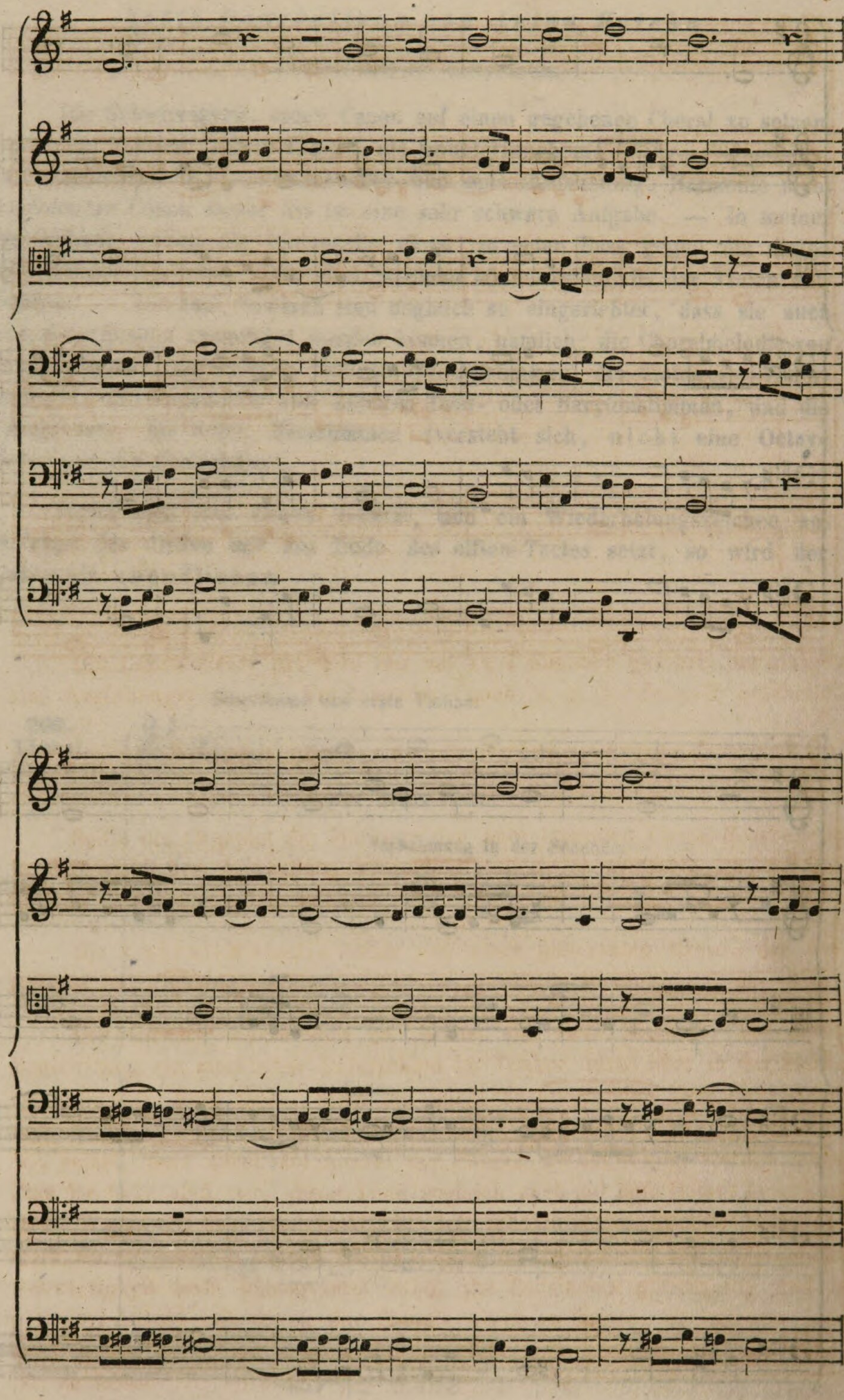
Die Schwierigkeit, einen Canon auf einen gegebenen Choral zu setzen, vermehrt sich mit seiner Länge: ein ununterbrochener, langer, singender, in verschiedene Töne ausweichender und eine fünfstimmige Harmonie nicht hemmender Canon dieser Art ist eine sehr schwere Anfgabe. — In meiner Bearbeitung geben die Violoncelle einen correcten Bass gegen die ersten und zweiten Violinen; diese drei Stimmen können allenfalls der Violen entbehren. — Die fünf Stimmen sind zugleich so eingerichtet, dass sie auch von Singstimmen ausgeführt werden können, nämlich: die Choralmelodie von Sopranstimmen, die zweiten Violinen von Altstimmen, die Violen von Tenorstimmen, die Violoncelle von höheren Bass- oder Barytonstimmen, und die Contrabässe von tiefen Bassstimmen (versteht sich, nicht eine Octave tiefer wie die Contrabässe).

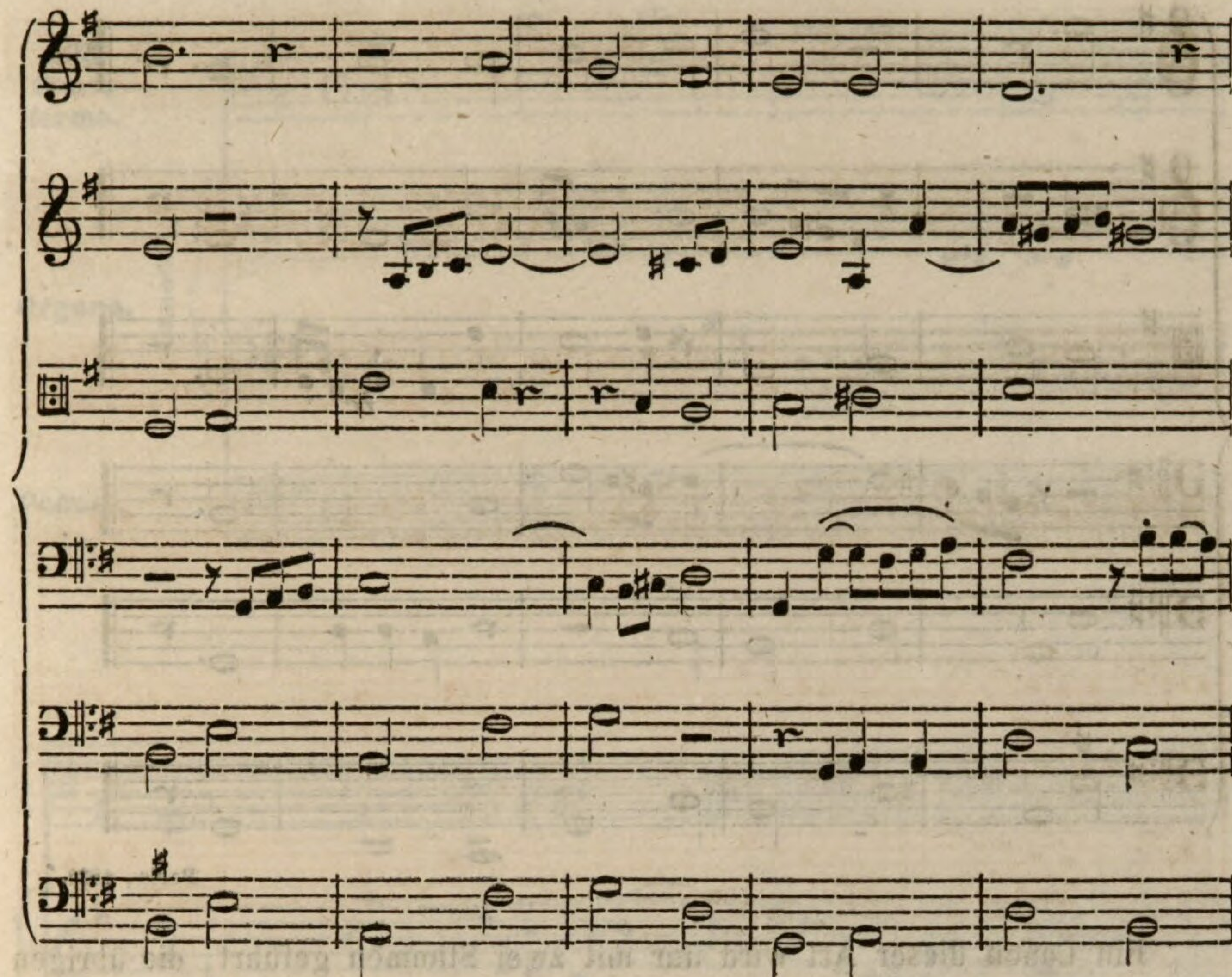
Wenn man den Canon abkürzt, und ein Wiederholungszeichen am Anfange des dritten und ans Ende des elften Tactes setzt, so wird der Canon ein **unendlicher.**

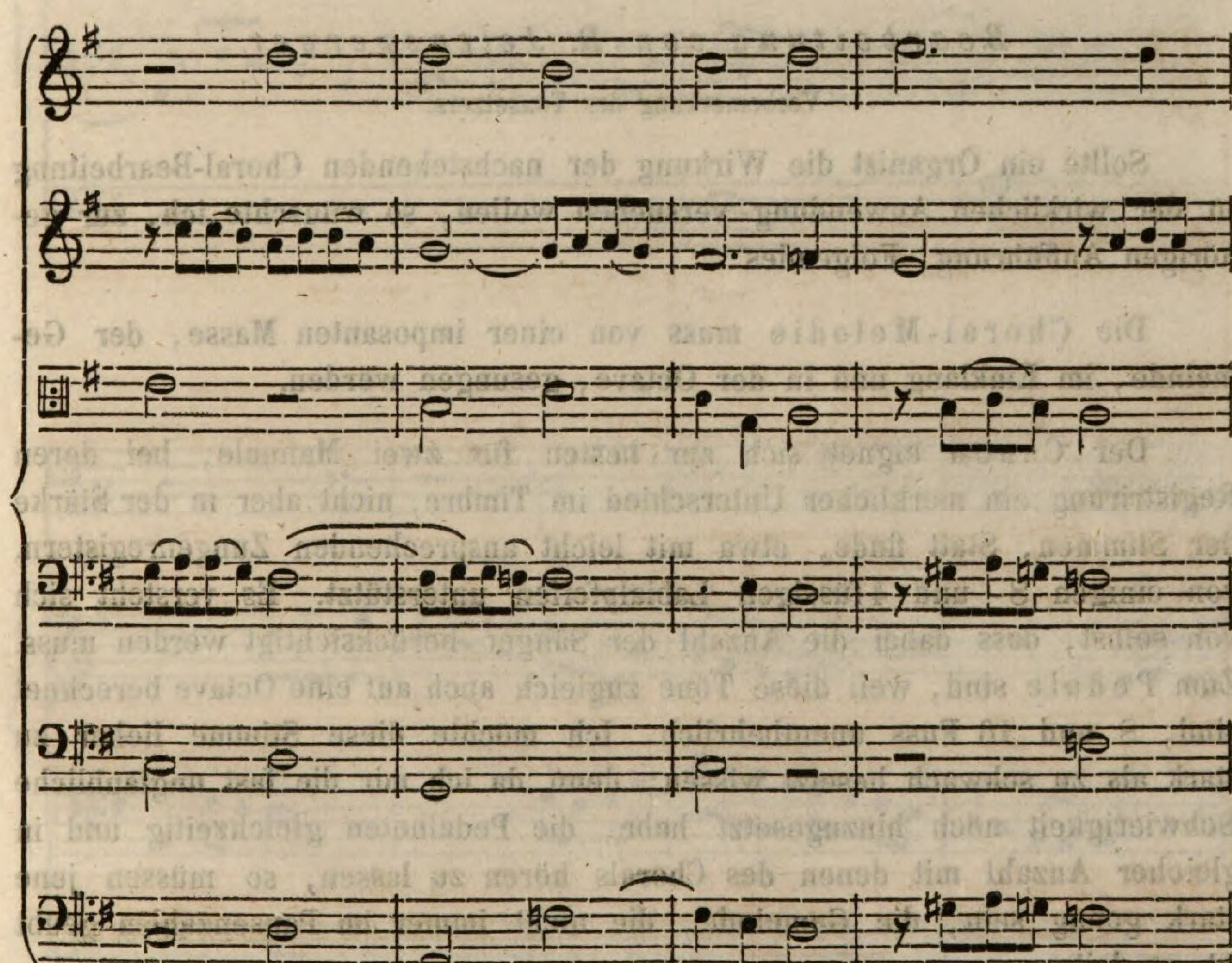


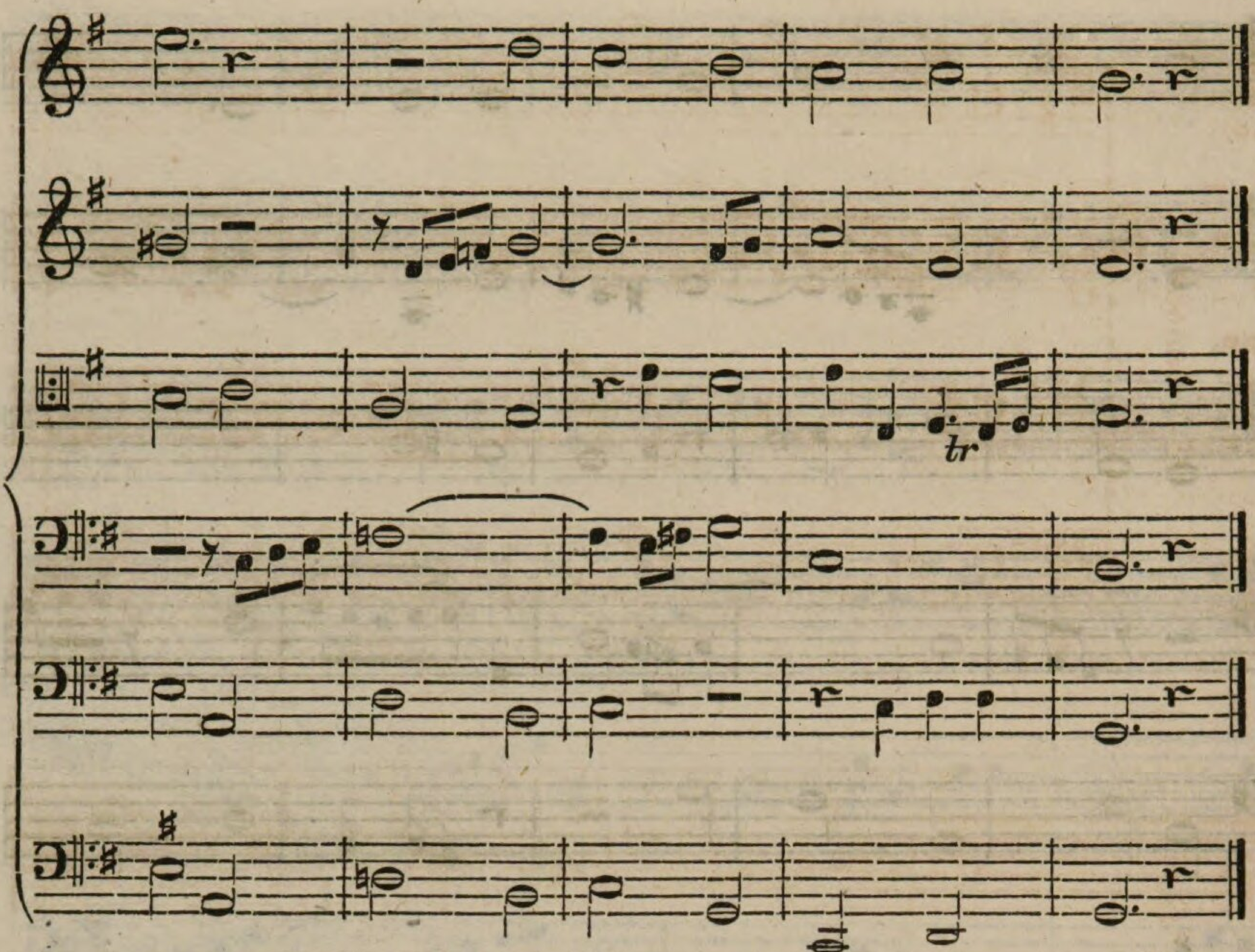












Paris, 1824.

Ein Canon dieser Art wird nur mit zwei Stimmen geführt; die übrigen sind Ausfüllungsstimmen. Vorstehender Canon ist in der Secunde gearbeitet.

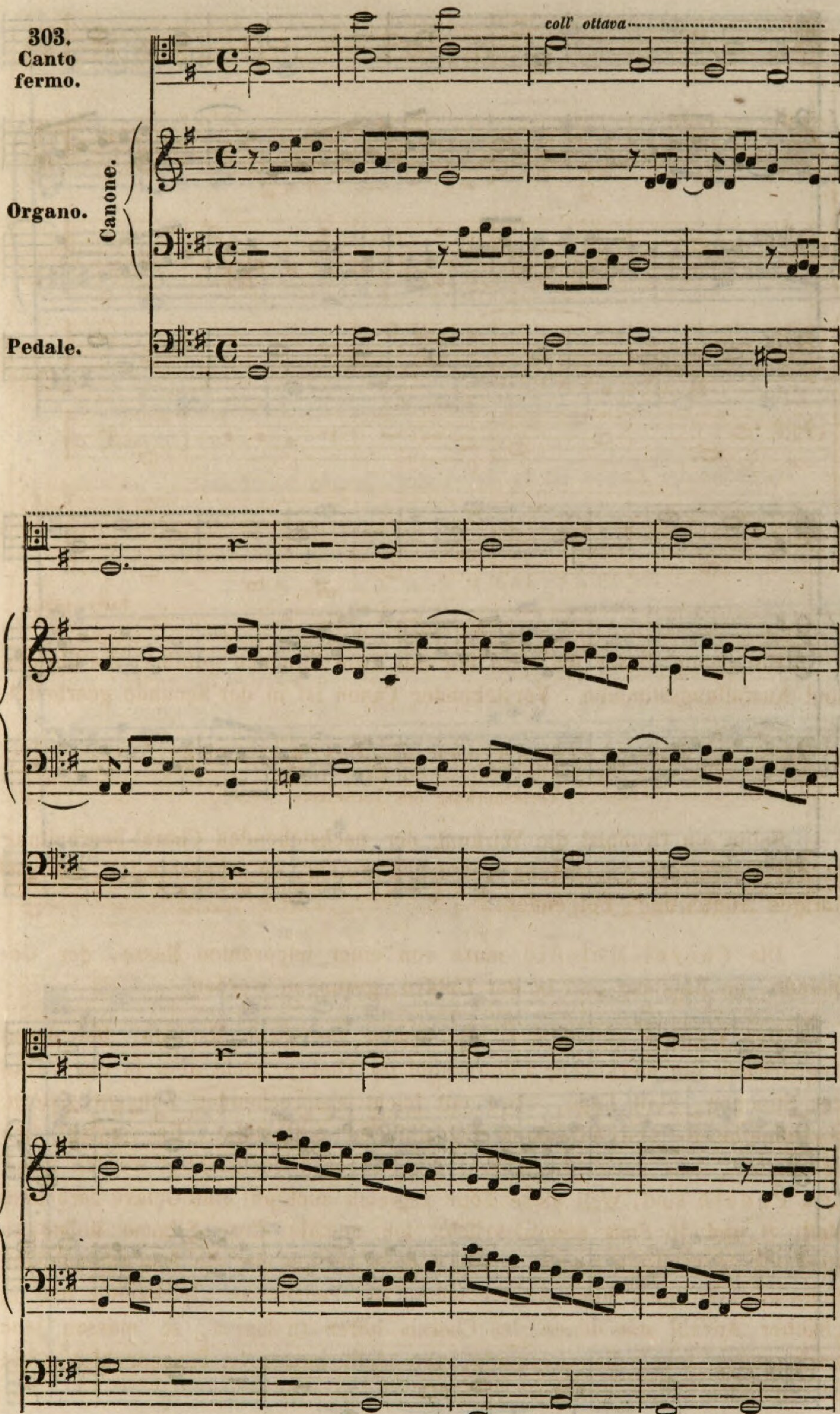
Bearbeitung von D. Jelensperger.

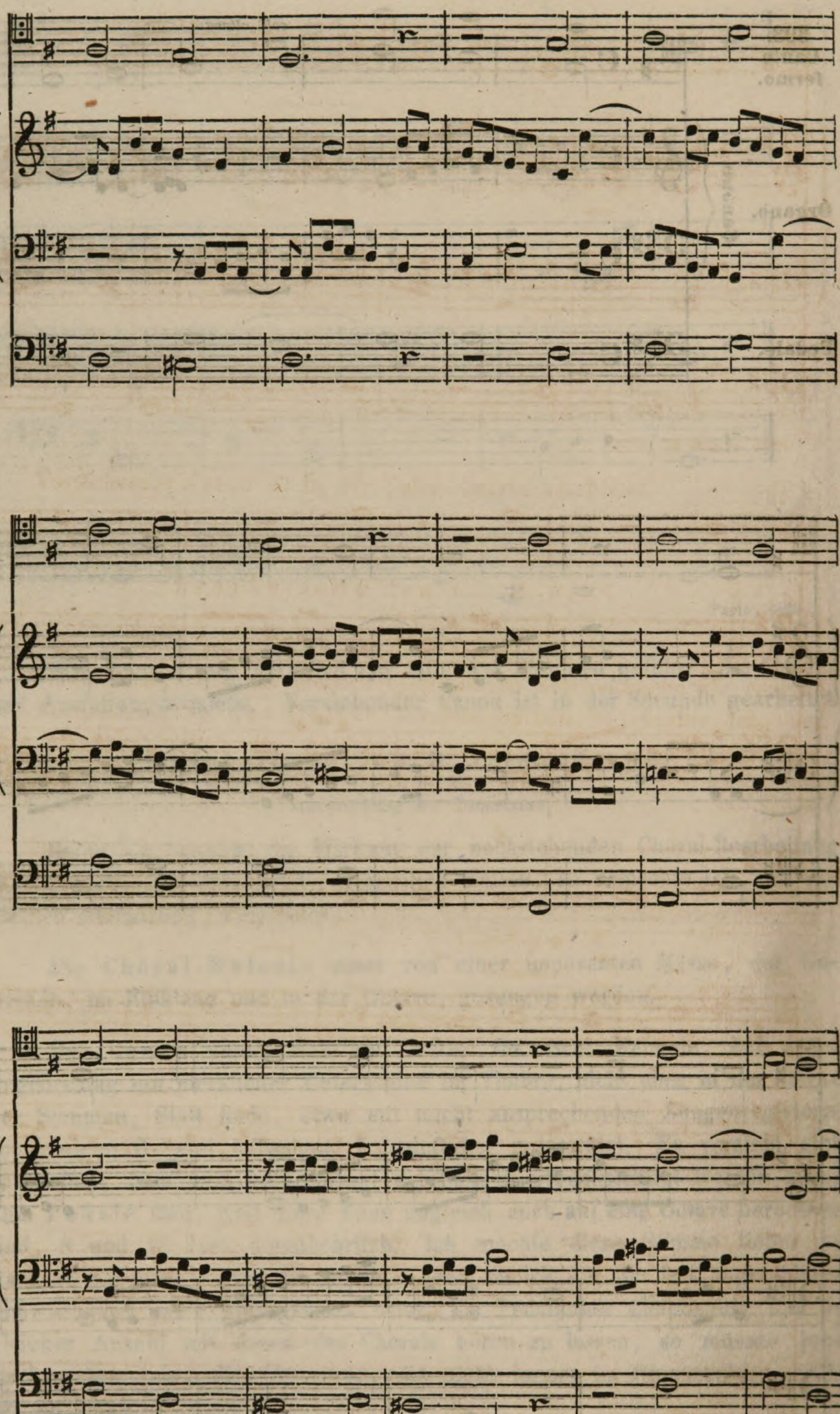
Vorbemerkung des Tonsetzers.

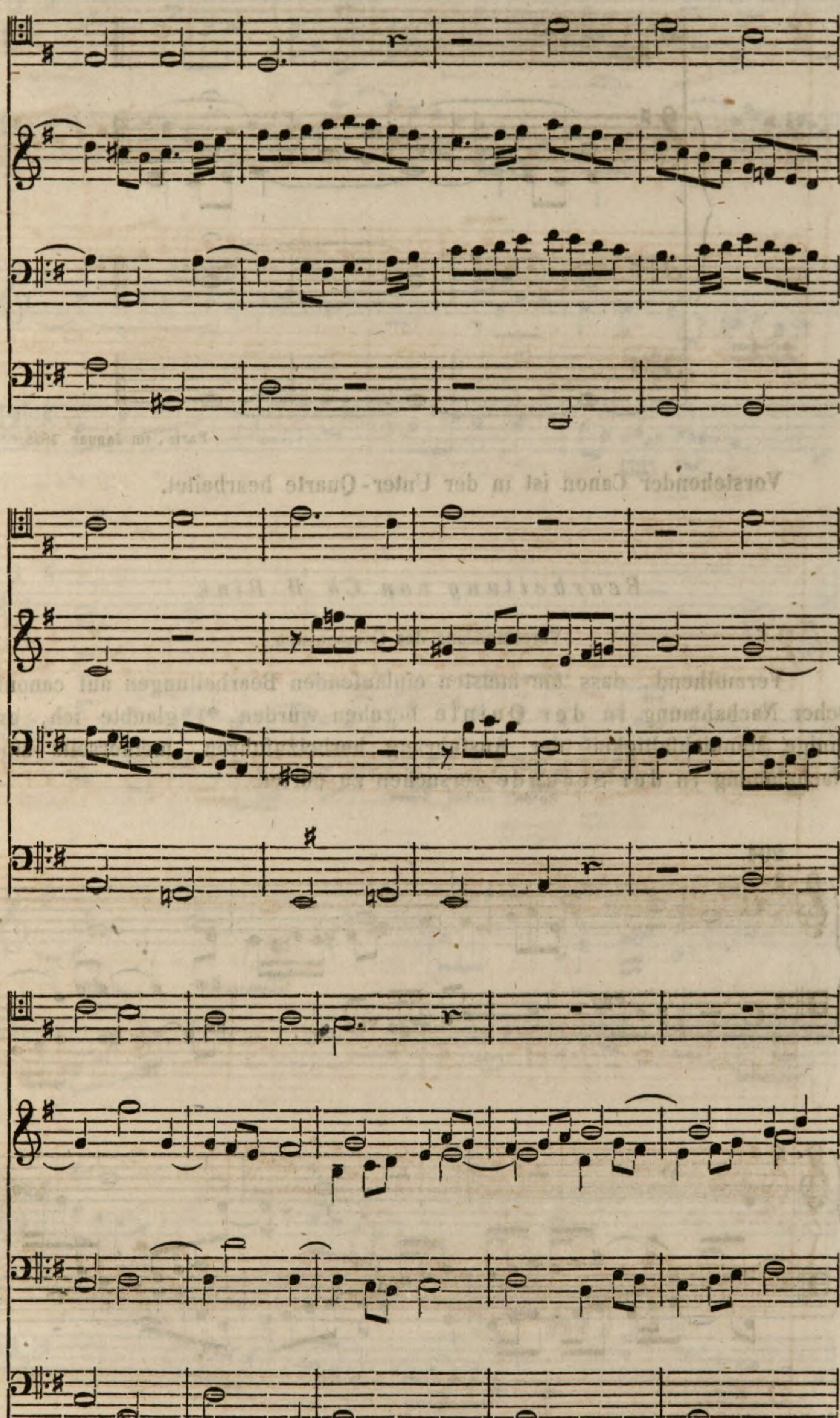
Sollte ein Organist die Wirkung der nachstehenden Choral-Bearbeitnng in der wirklichen Anwendung versuchen wollen, so wünschte ich, zur gehörigen Aufführung, Folgendes:

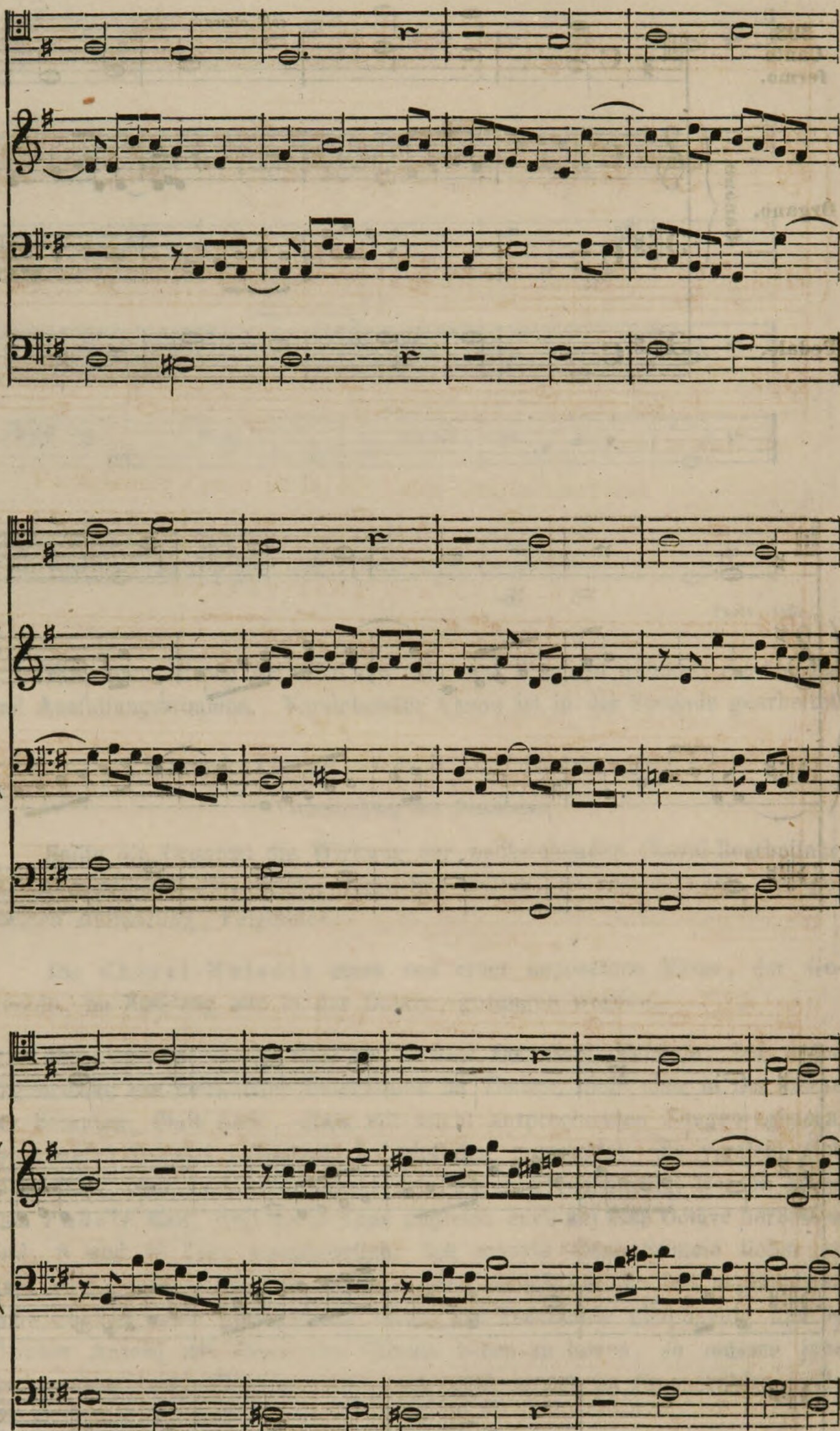
Die Choral-Melodie muss von einer imposanten Masse, der Gemeinde, im Einklang und in der Octave, gesungen werden.

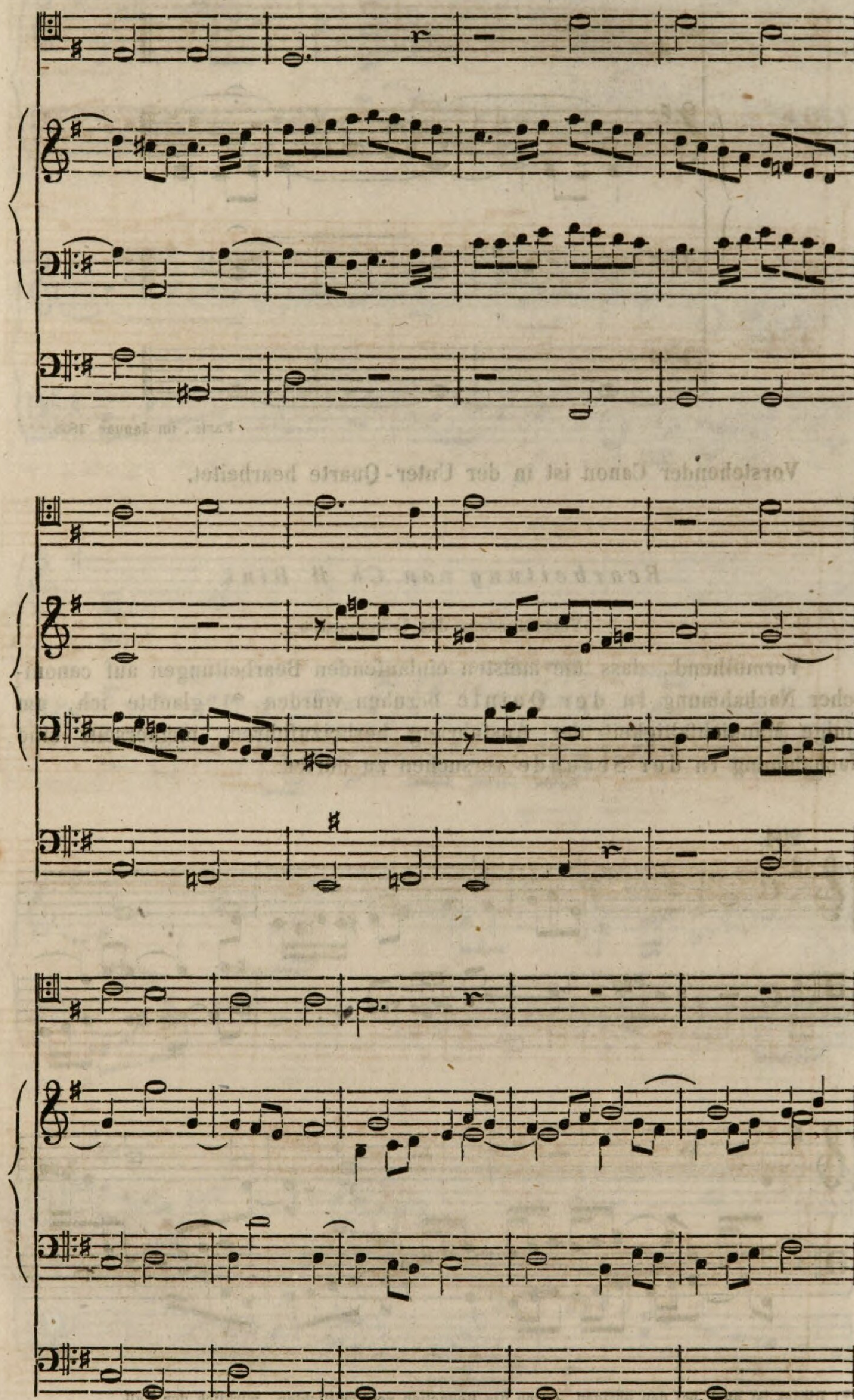
Der Canon eignet sich am besten für zwei Manuale, bei deren Registrirung ein merklicher Unterschied im Timbre, nicht aber in der Stärke der Stimmen, Statt finde, etwa mit leicht ansprechenden Zungenregistern, von einigen 8- und 4füssigen Labialpfeifen unterstützt. Es versteht sich von selbst, dass dabei die Anzahl der Sänger berücksichtigt werden muss. Zum Pedale sind, weil diese Töne zugleich auch auf eine Octave berechnet sind, 8 und 16 Fuss unentbehrlich. Ich möchte diese Stimme lieber zu stark als zu schwach besetzt wissen; denn da ich mir die fast unglaubliche Schwierigkeit noch hinzugesetzt habe, die Pedalnoten gleichzeitig und in gleicher Anzahl mit denen des Chorals hören zu lassen, so müssen jene stark genug sein, die Gemeinde, die nicht immer im Pausenzählen geübt ist, zu leiten.


303.
Canto fermo.
Organo.
Canone.
Pedale.
coll' ottava











Paris, im Januar 1825.

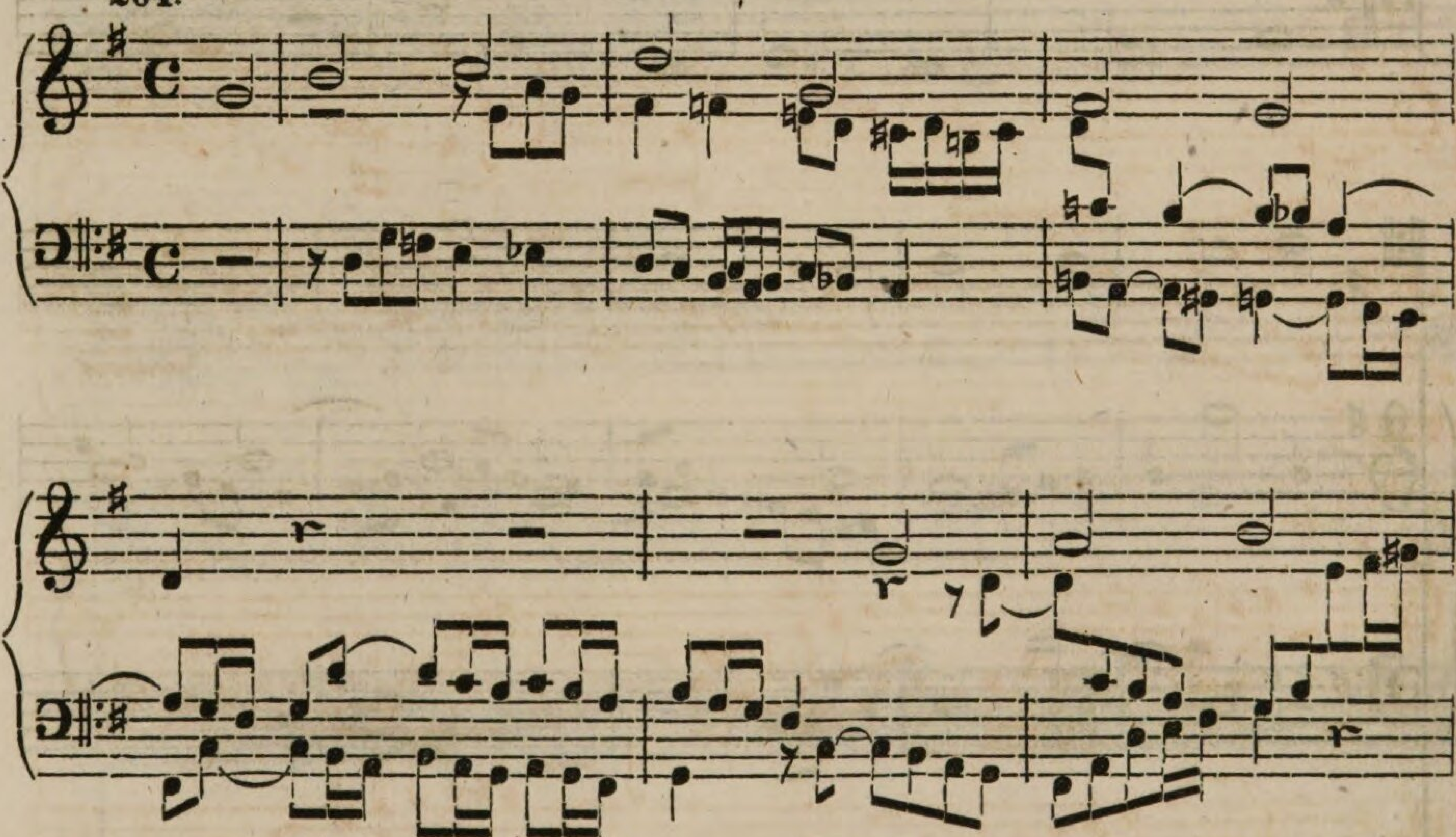
Vorstehender Canon ist in der Unter-Quarte bearbeitet.

Bearbeitung von Ch. H. Rink.

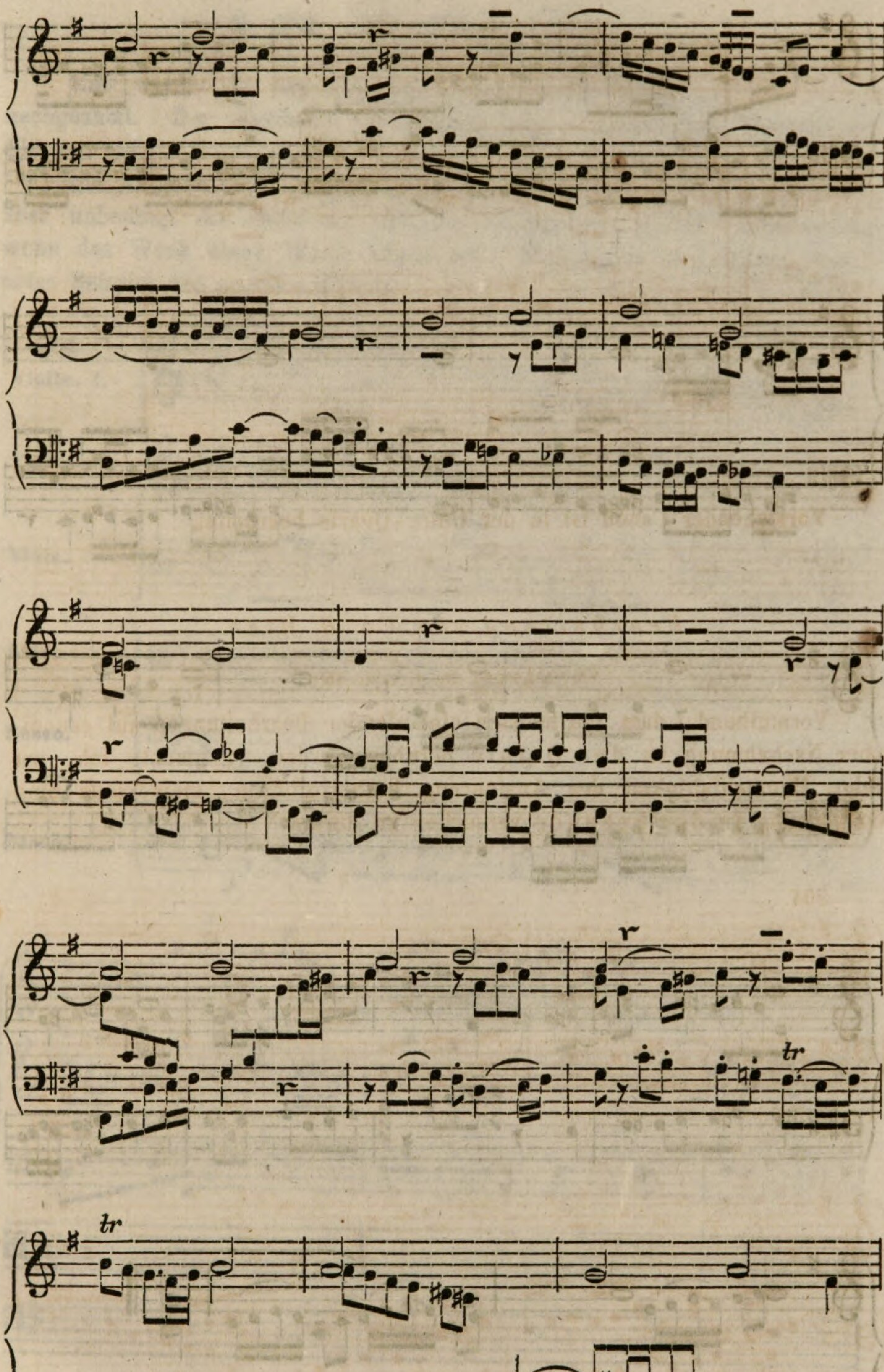
Vorerinnerung des Componisten.

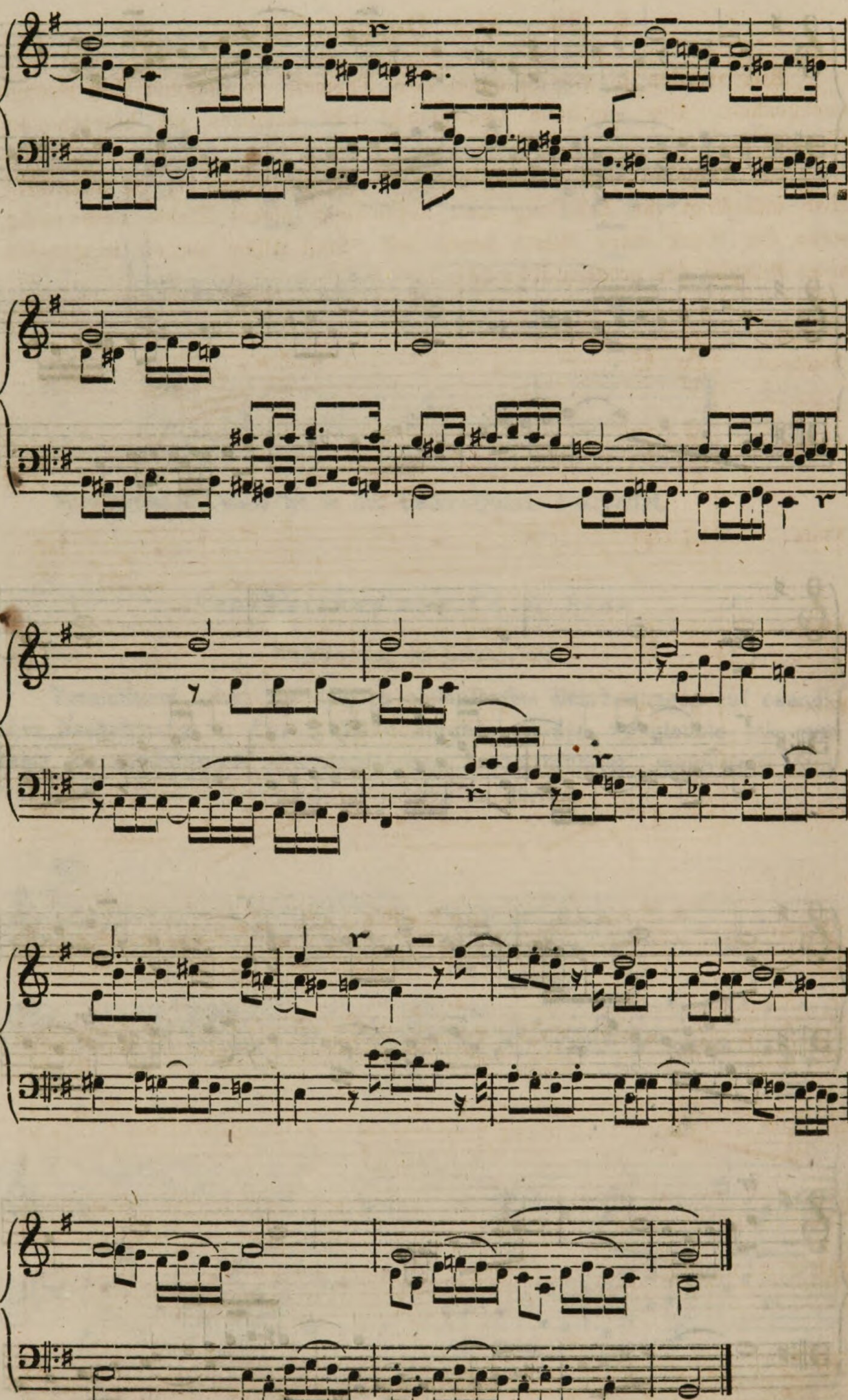
Vermuthend, dass die meisten einlaufenden Bearbeitungen auf canonischer Nachahmung in der Quinte beruhen würden, *) glaubte ich, um einige Mannichfaltigkeit der Ausführung herbeizuführen, meinerseits eine Nachahmung in der Secunde versuchen zu dürfen.

204.



*) Dieses ist auch bei den übrigen, durch die Redaction veröffentlichten, wirklich der Fall.



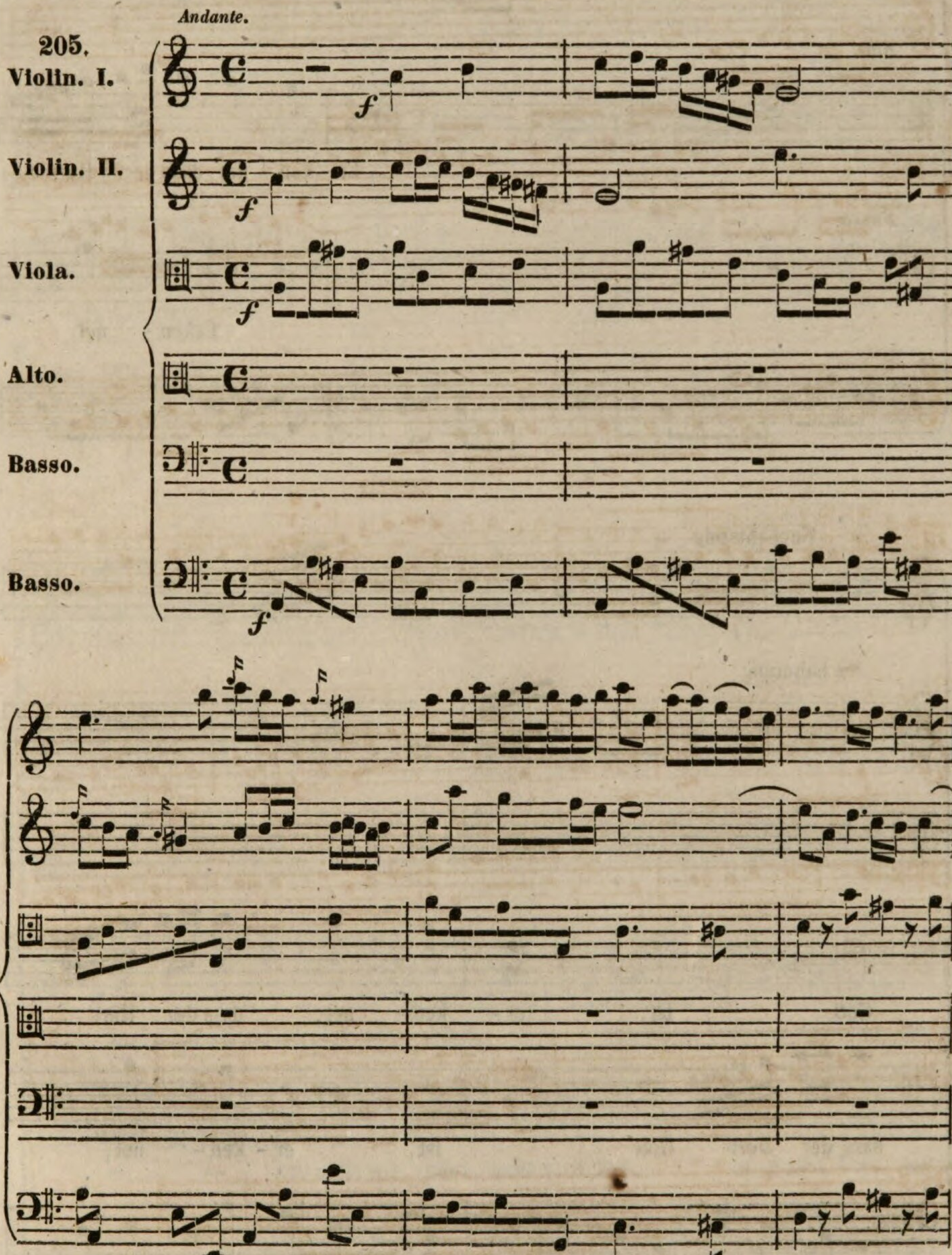


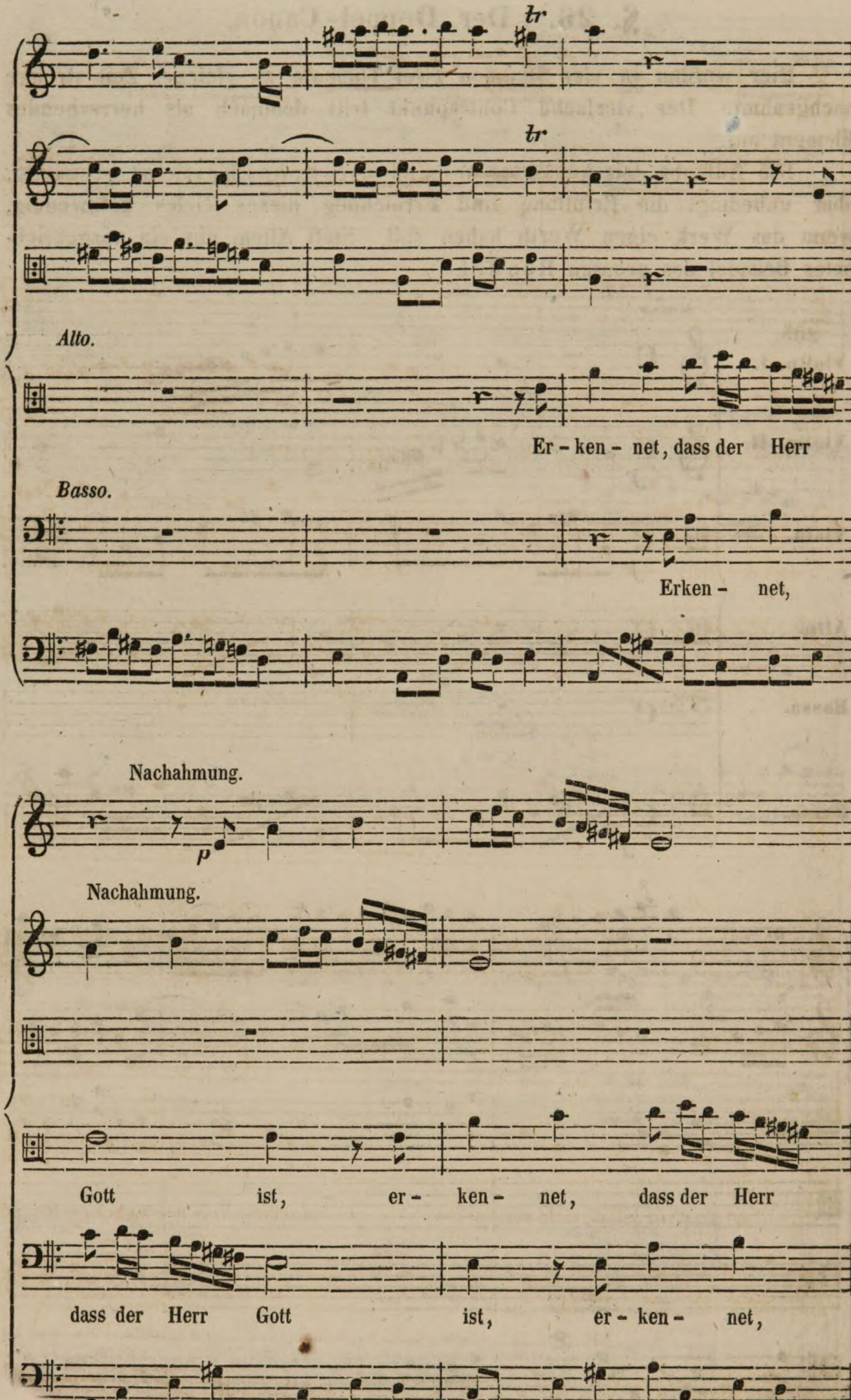
§. 26. Der Doppel-Canon.

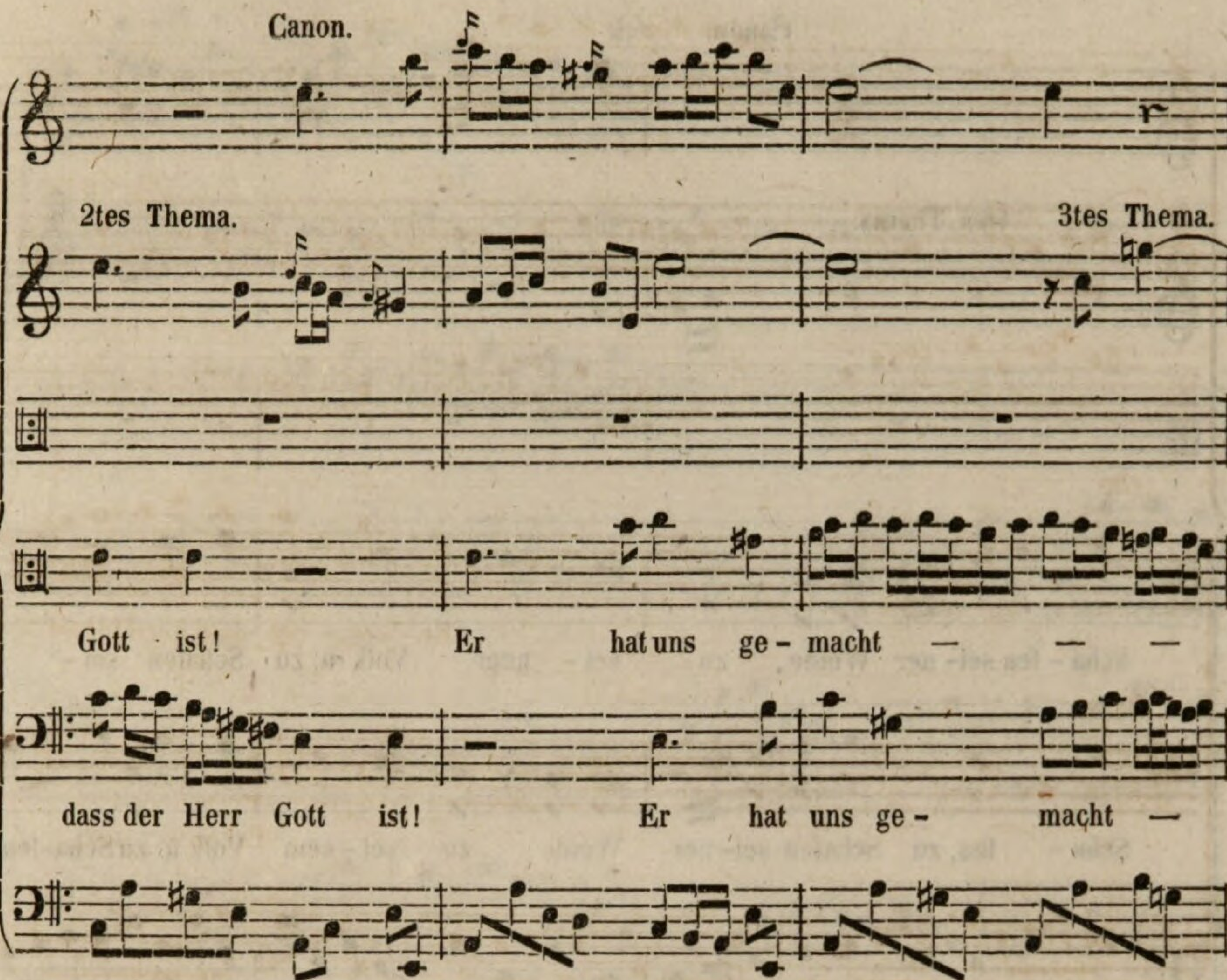
Hier werden in vier Stimmen zwei Themate zu gleicher Zeit strenge nachgeahmt. Der vierfache Contrapunkt tritt demnach als herrschendes Element auf.

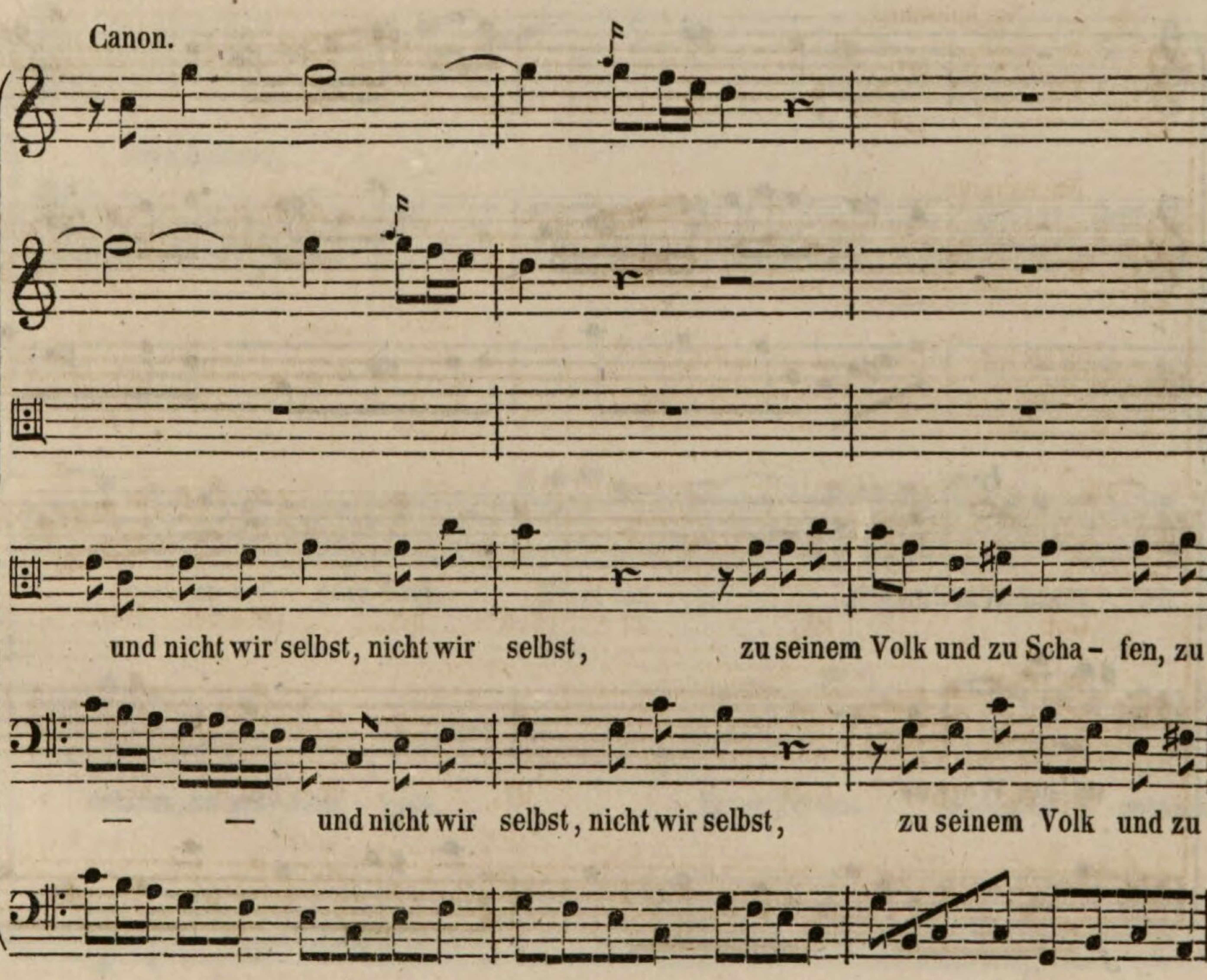
Die Aufgabe, als künstlerisches Ziel die Schönheit, ist schwierig, aber unbedingt die Erfüllung und Erreichung dieses Zieles nothwendig, wenn das Werk einen Werth haben soll. Statt Allem nur ein ausgezeichnetes Beispiel des grossen Händel.

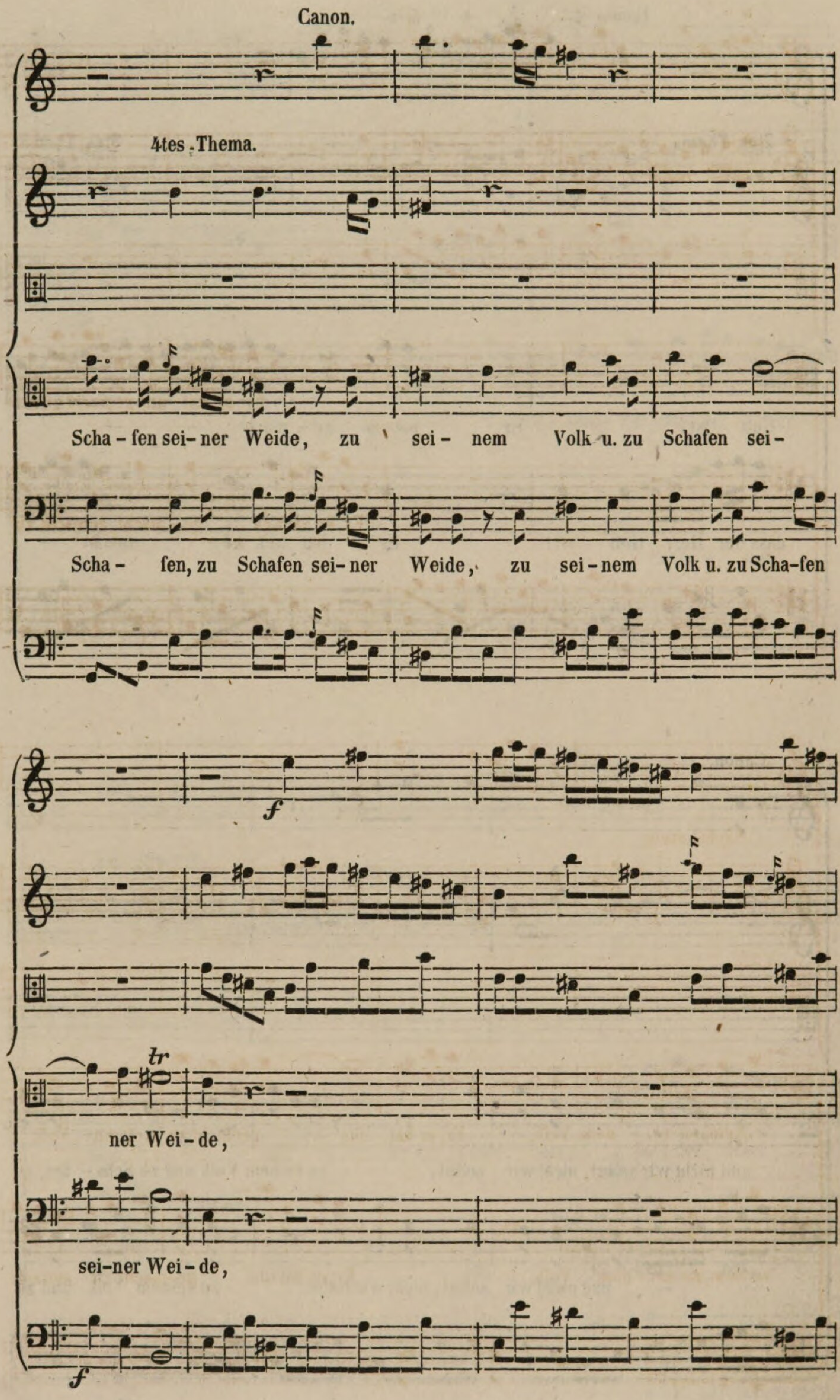
205.

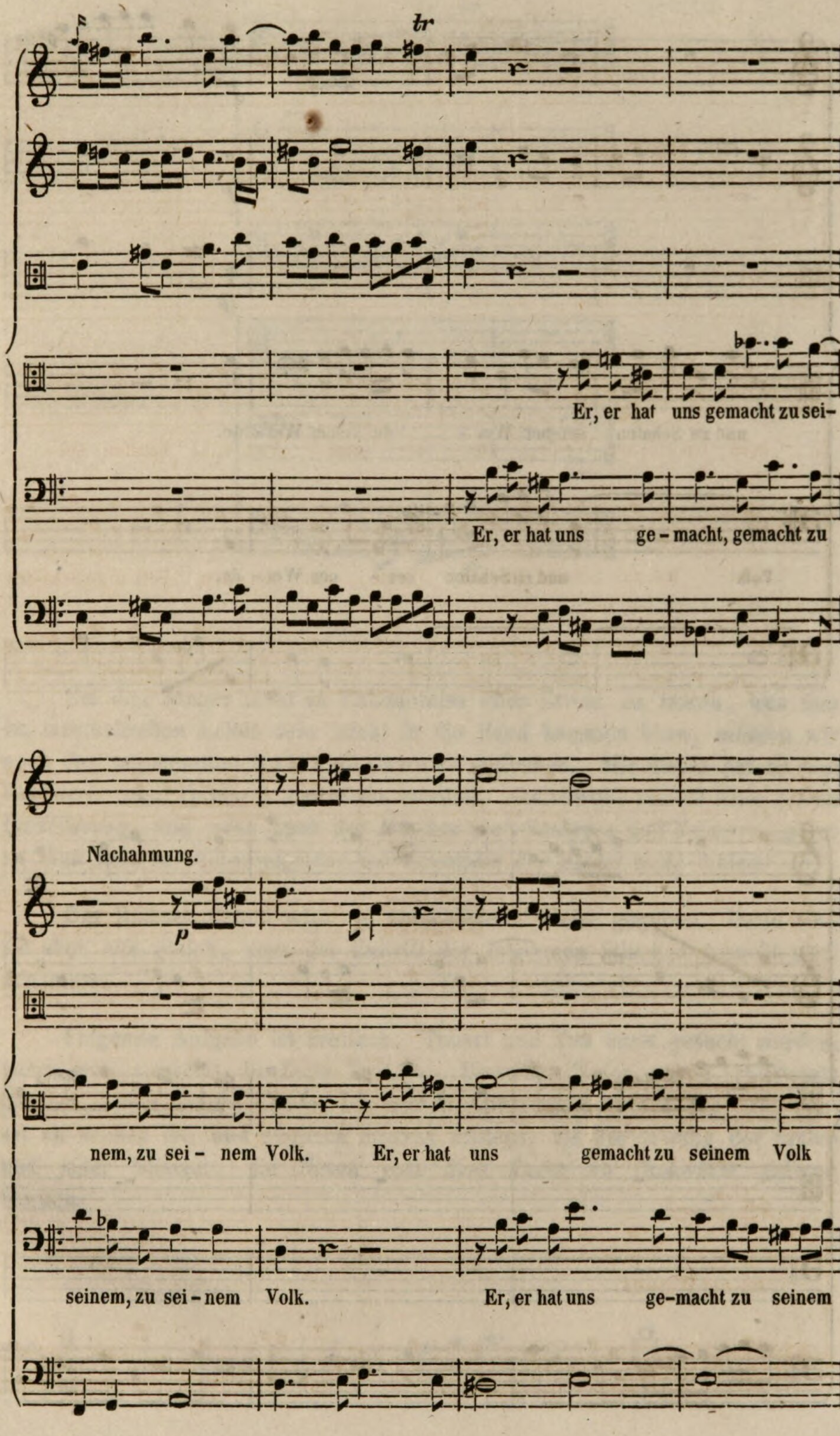


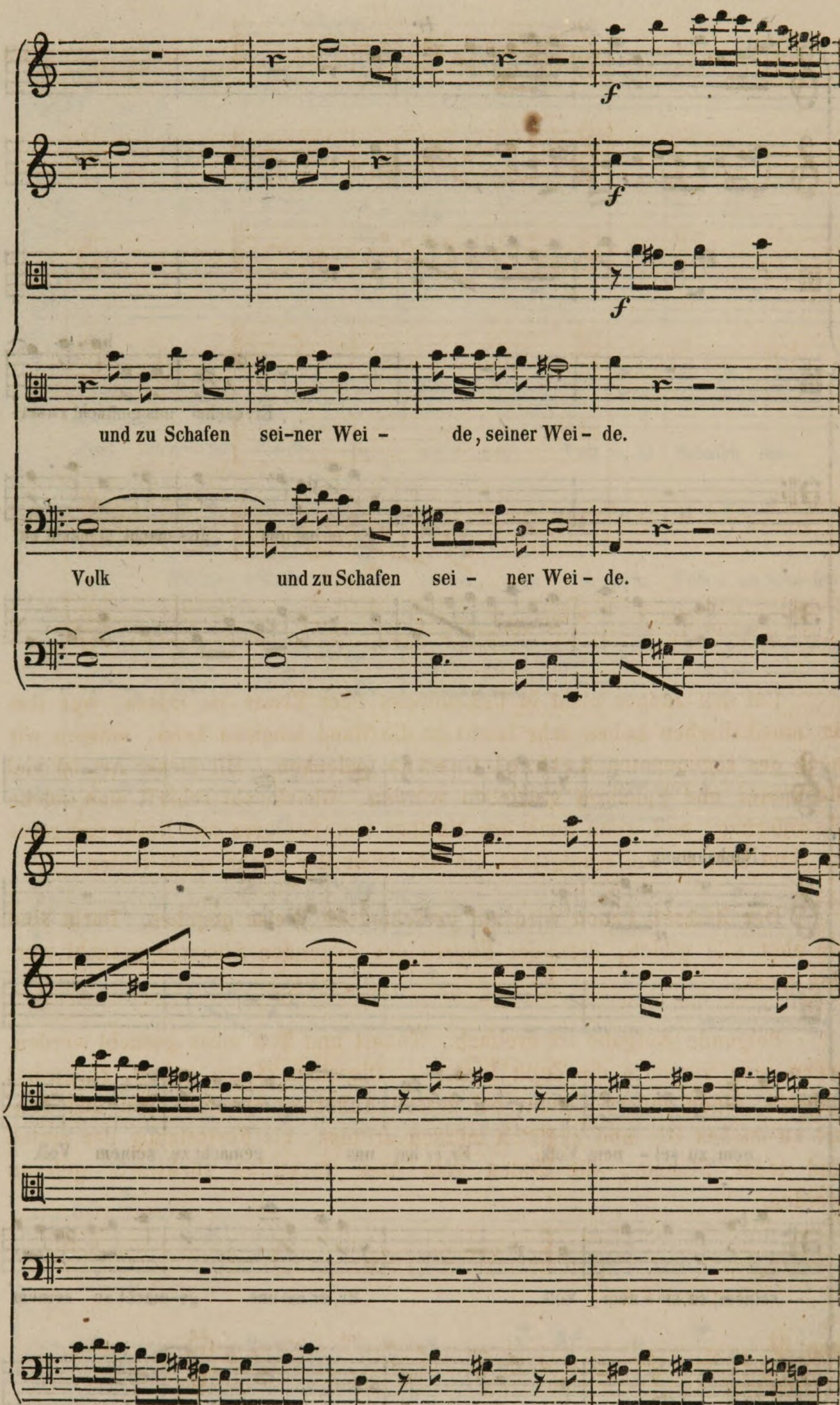

Alto.
Er - ken - net, dass der Herr
Basso.
Erken - net,
Nachahmung.
Nachahmung.
Gott ist, er - ken - net, dass der Herr
dass der Herr Gott ist, er - ken - net,


Canon.
2tes Thema.
3tes Thema.
Gott ist! Er hat uns ge - macht — — —
dass der Herr Gott ist! Er hat uns ge - macht —


Canon.
und nicht wir selbst, nicht wir selbst, zu seinem Volk und zu Scha - fen, zu
— — und nicht wir selbst, nicht wir selbst, zu seinem Volk und zu


Canon.
4tes Thema.
Scha - fen sei - ner Weide, zu sei - nem Volk u. zu Schafen sei -
Scha - fen, zu Schafen sei - ner Weide, zu sei - nem Volk u. zu Scha - fen
ner Wei - de,
sei - ner Wei - de,


Er, er hat uns gemacht zu sei-
Er, er hat uns ge - macht, gemacht zu
Nachahmung.
p
nem, zu sei - nem Volk. Er, er hat uns gemacht zu seinem Volk
seinem, zu sei - nem Volk. Er, er hat uns ge-macht zu seinem


und zu Schafen sei-ner Wei - de, seiner Wei- de.
Volk und zu Schafen sei - ner Wei - de.



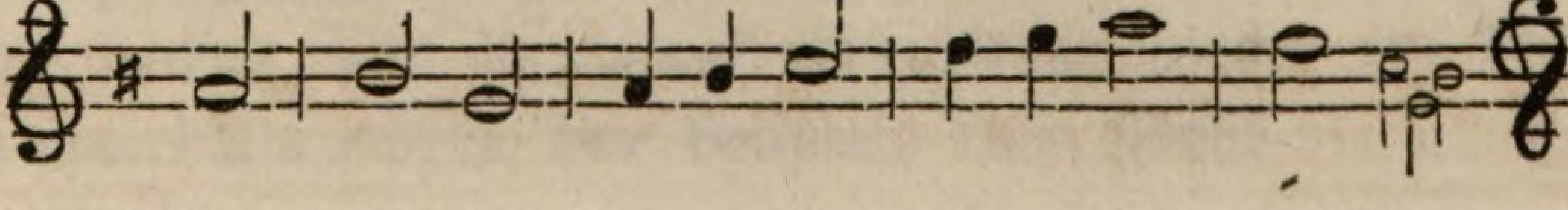
Um den Jünger nicht in Unkenntniss über Etwas zu lassen, was ihm im musikalischen Leben sehr leicht in die Hand kommen kann, müssen wir noch des sogenannten Räthsel-Canons gedenken. Mit dieser Art ist viel Rechnerei und Spielerei getrieben worden. Gleichwohl schärft eine solche Entzifferung, und wenn auch der Musiker weit Besseres und Nothwendigeres zu thun hat, so soll wenigstens die Kenntniss der Sache nicht fehlen.

Der Räthsel-Canon wird auf verschiedene Weise gegeben. Darin sind sie aber alle gleich, dass der Eintritt der folgenden Stimmen gesucht werden muss.

Folgende Aufgabe ist dreifach. Tonart und Ton muss gesucht werden, wenn man vorwärts die Zeile liest. — Dieselben Noten geben, rückwärts gelesen, einen andern Canon, bei dessen Auflösung ebenfalls Ton und Tonart zu suchen ist, und zugleich müssen drittens, als Fortsetzung der ersten und jeder Stimme, die Noten vom 5ten Tacte an rückwärts gelesen werden.

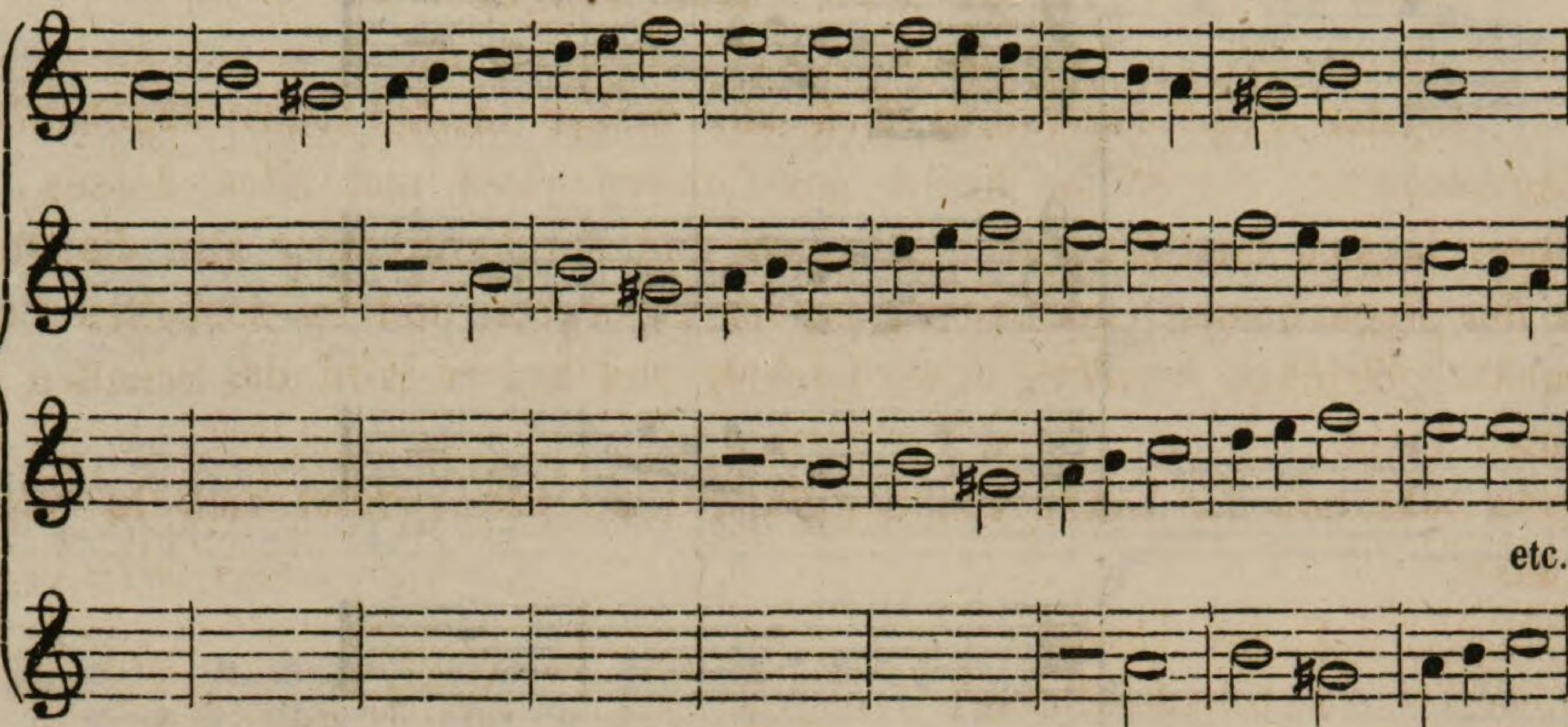
Canon a 4.

206.



Auflösung.

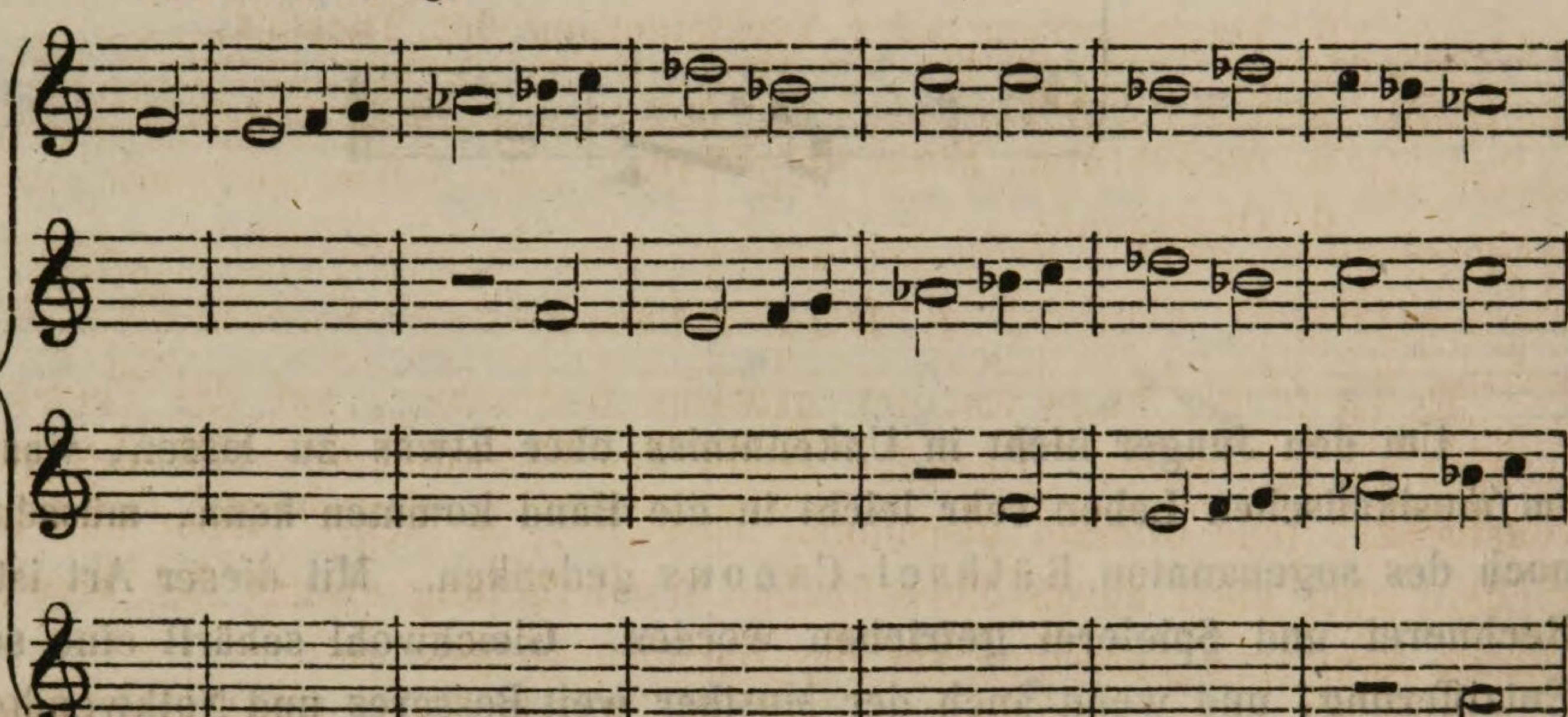
207.

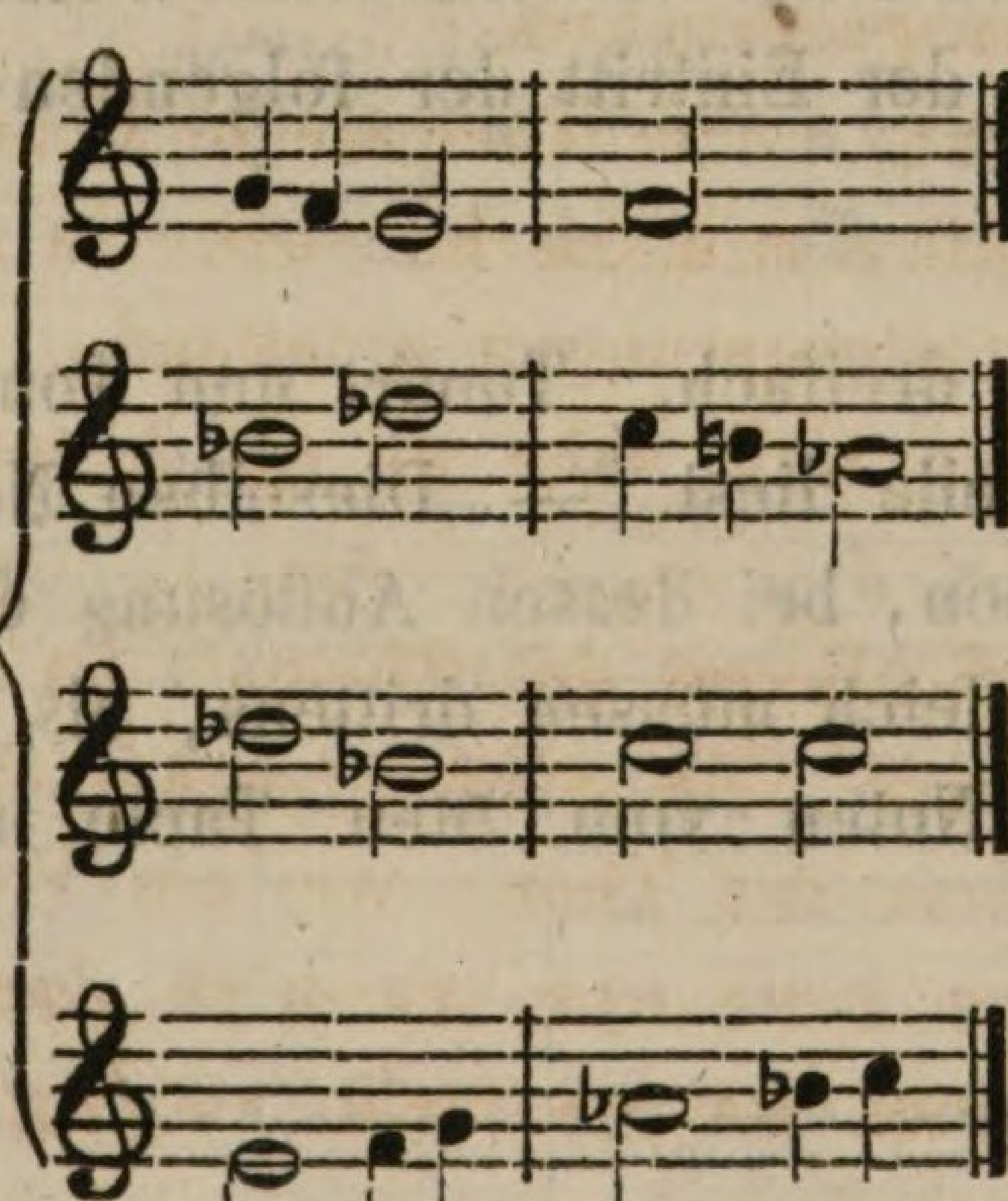


etc.

Zweite Auflösung.

208.





etc.

§. 27. Die Fuge.

In der Fuge vereinigen sich alle bisher in der Lehre abgehandelten Gegenstände. Sie ist die Krone des Contrapunktes und alles dessen, was dieser in sich begreift. Je gediegener und durchgreifender also die Studien in der Nachahmung, im Canon, in der Figuration und im doppelten Contrapunkte getrieben wurden, desto leichter und besser wird das Schaffen einer guten Fuge.

Was nun die Lehre von der Fuge thun kann, fasst sich in folgende Punkte:

1. das Thema,
2. Stimmordnung,
3. Gefährte,
4. Gegensatz,
5. Zwischenharmonie,
6. Vergrösserung oder Verkleinerung des Thema's,
7. Engführung,
8. Ausführung, Form der Fuge,
9. Orgelpunkt.

1. *Das Thema.*

Es ist in der Fuge von der grössten Bedeutung, auf das Thema alle Sorgfalt zu verwenden. Dasselbe bildet den eigentlichen Inhalt des ganzen Tonstückes, jede Stimme übernimmt dasselbe, es kehrt immer und immer wieder; aber eben durch diese häufige Wiederholung drängt sich eine allenfallsige Schwäche desselben auf das Nachdrücklichste auf.

Vor Allem ist nothwendig, dass das Thema einen Gedanken bestimmt, in sich abgerundet hinstelle; hiezu ist die Satzform oder eine kurze Periode das Tauglichste, und somit das, was über Länge oder Kürze des Thema's angedeutet werden kann, ausgesprochen.

Der Jünger halte Anfangs seine Themate in Beziehung auf Ausdehnung lieber etwas kurz, aber kräftig und frisch, sowie in melodischer Beziehung sich nicht in grossen Intervallensprüngen gefallend. Jene Melodien, die in Durchgangs- oder Hilfstönen sich nahe an die Accordtöne halten, werden die gehaltvolleren sein.

Wir haben noch des Schlusses des Thema's zu gedenken. Wenn vorstehend gesagt ist, dass der Satz sehr geeignet für ein Thema sei, so schliesst dies nicht aus, dass das Thema wie ein Vordersatz einer Periode, also mit Halbschluss enden kann, ja, es wird dadurch die Antwort der nächsteintretenden Stimme nur um so mehr als Ergänzung und als innere Nothwendigkeit erwartet.

Sogar in die Ober-Dominante kann die, das Thema zuerst führende Stimme lenken, und die darauf antwortende wieder zur Tonica führen. Für diese drei Fälle mögen hier Beispiele Platz finden.

209. 

Es kann das Thema auch in die Terz der Tonica, als unvollkommene Cadenz, schliessen:

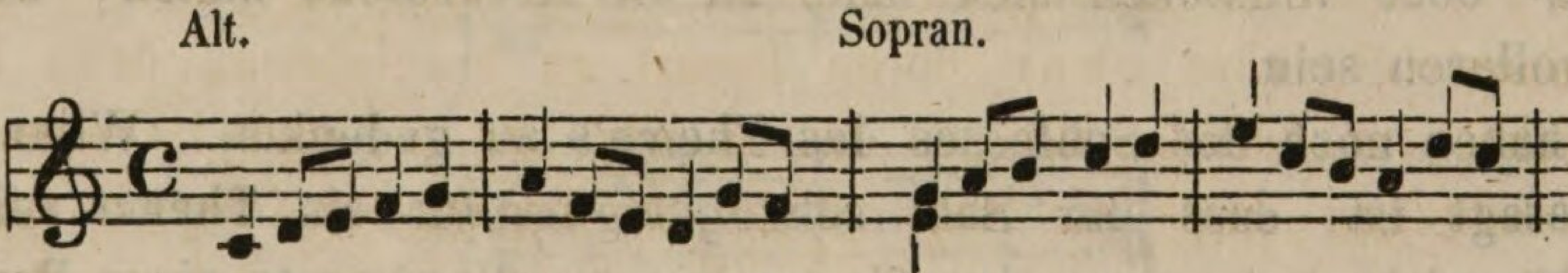
210. 

2. *Stimmordnung.*

Es ist schon berührt worden, dass das Thema, welches man auch den **Führer**, lateinisch Dux, nennt, von allen Stimmen übernommen, durch alle Stimmen hindurch nachgeahmt wird. Hat nun die erste Stimme das Thema festgestellt, so übernimmt es eine zweite, und zwar in strenger Nachahmung auf der Ober-Dominante, und es muss ausdrücklich bemerkt werden, in der Tonart der Ober-Dominante. Diese Antwort der zweiten Stimme auf der Ober-Dominante nennt man den Gefährten, lateinisch Comes. Es gestaltet sich also die Folge der beiden ersten Stimmen wie folgend:

211. 

Hier sehen wir die Feststellung des Thema's durch den Bass, ihm folgt der Tenor in der Antwort; fahren wir nun so, in dieser Ordnung der Stimmen fort, so folgt der Alt und dann der Sopran, also müsste so fortgefahren werden:

212. 

Die Folge der Stimmen nennt man die Stimmordnung. Nun muss aber nicht immer die vorstehende Folge oder Ordnung der Stimmen eingehalten werden. Wir bemerken im vorstehenden Beispiele, dass auf die tiefe Stimme eine ihrer Natur nach hohe Stimme antwortet; denn so wie sich der Sopran zum Alt verhält, so verhält sich Tenor zum Bass, daher stehen Sopran und Tenor als die hohen, Alt und Bass als die tiefen Stimmen, und

bilden so die Gegensätze. Demnach kann dem Bass eben so gut zuerst der Sopran antworten, dann der Alt eintreten und diesem der Tenor antworten. Wir kennen demnach nun folgende Stimmordnung:

Führer,	Gefährte,	Führer,	Gefährte.
Bass,	Tenor,	Alt,	Sopran.
Bass,	Sopran,	Alt,	Tenor.

Dies sind nun natürlich nicht die beiden alleinstehenden Ordnungen; denn es kann dem Wesen eines Thema's zusagender sein, wenn es etwa zuerst vom Alt, Tenor oder Sopran vorgetragen wird. Stets bleibt aber in der Regel die Folge der Art gleich, dass auf eine hohe Stimme eine tiefe, und so umgekehrt, folgt. Die Folge der vier Stimmen kann eben vierundzwanzigmal verändert werden.

3. *Der Gefährte.*

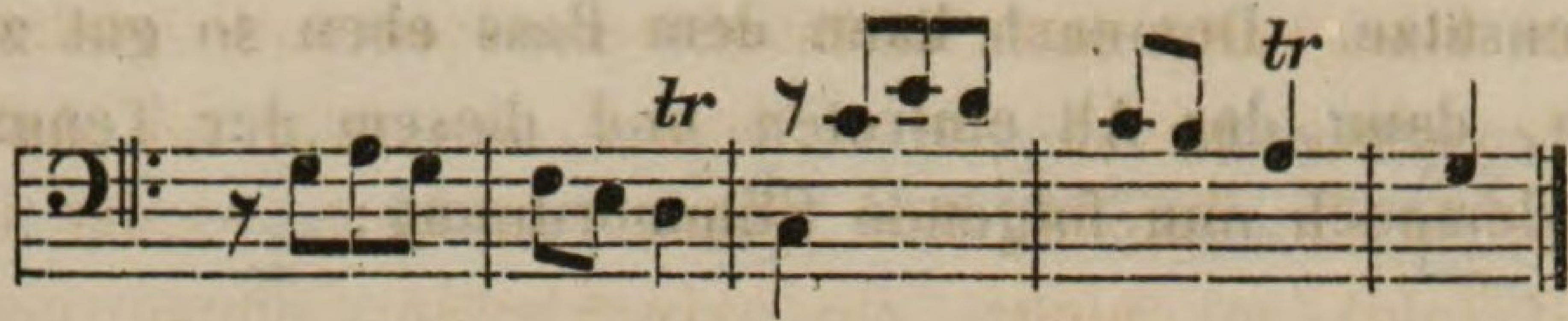
Im Vorhergehenden ist der Begriff von Gefährte, Comes, schon festgestellt worden, und zwar wurde besonders hervorgehoben, dass derselbe nicht blos auf der Dominante, sondern ausdrücklich in der Tonart derselben antworten soll, weil, wenn er in der Tonart der Tonica bliebe, zu viel harmonische Eintönigkeit entstünde.

Nun muss aber, um eben den Gefährten für die Tonart der Ober-Dominante gerecht zu machen, an demselben in vielen Fällen geändert werden, und wir wollen unsere desfallsigen Bemerkungen an praktische Fälle binden.

213. 

Das Thema wird bei a durch den Bass gegeben, und beginnt mit der Ober-Dominante g, also soll der Gefährte mit der Tonica c anfangen, wie bei b, wobei die Antwort strenge dem Führer folgt. Allein so wie diese Antwort lautet, kann sie unmöglich bleiben, denn sie führt uns nach der Unter-Dominante F, aber ohne deren Tonart zu bezeichnen, denn hiezu taugt h nicht, sie müsste also so lauten wie bei c. Dies ist aber dem Grundsatze entgegen, dass die Antwort in der Tonart der Ober-Dominante erfolgen soll. Die Nothwendigkeit also, die Antwort der Art zu ändern, dass sie sich dem Grundsatze gefügig mache, ist hier ausser Zweifel.

Das Thema beginnt in der Ober-Dominante und schliesst in die Tonica; so richten wir denn die Antwort so, dass sie in der Tonica des Thema's beginnt, und in der Tonica der neuen Tonart, in der Ober-Dominante schliesst, und machen zu Anfang des Comes statt wie im Thema aufwärts einen Secundenschritt, hier einen Terzenschritt, z. B.:

214. 

Hiedurch ist nun abgeholfen, und da gleiche und ähnliche Fälle häufig vorkommen, ist es nothwendig für den Studirenden, sich diesen so wie die folgenden Wege, die noch zur Sprache kommen müssen, wohl zu merken.

Ein im umgekehrten Falle ähnliches Beispiel ist folgendes:

215. 

Hier muss der Gefährte aus der Terze des Führers eine Secunde machen; man vergleiche nur b und seine Fortsetzung.

Folgendes Thema, welches ebenfalls in der Ober-Dominante beginnt, muss in der Antwort im vierten Viertel die Tonica behalten, und nicht wie der Führer abwärts schreiten,

216. 

man vergleiche nur die Antwort bei b.

Oder in einem gleichen Falle:

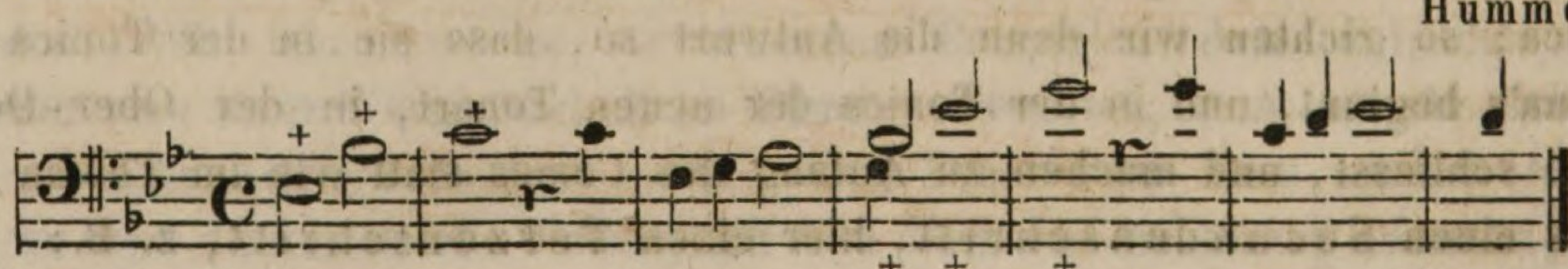
Beethoven.

217. 

Unsere Beispiele haben alle in der Ober-Dominante begonnen, sind von dieser eine Secunde hinauf oder Secunde oder Terze abwärts. Im ersten Falle nahm dann der Gefährte eine Terze, im zweiten blieb er oder er nahm eine Secunde, also gerade umgekehrt. Dies ist der Anhaltspunkt und im Allgemeinen das Mittel zur Bildung der richtigen Antwort.

Nun Beispiele, in welchen das Thema mit der Tonica beginnt. In diesem Falle setzt die Antwort in der Ober-Dominante ein, z. B.:

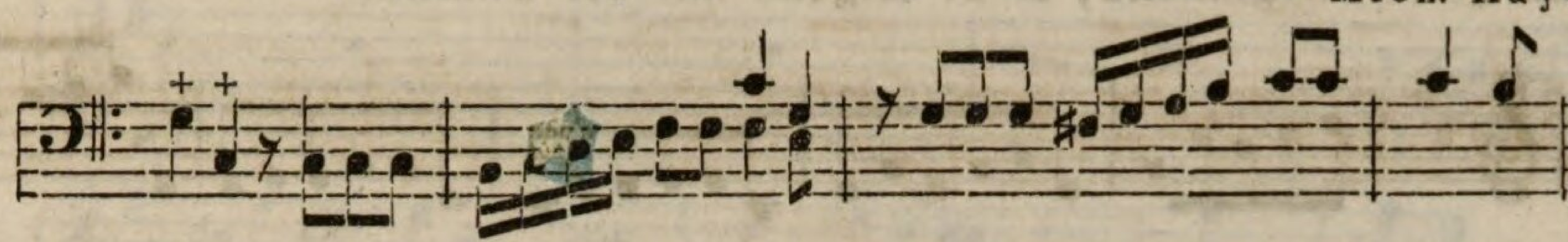
Hummel.

218. 

Hier wird die Aenderung des Gefährten schon da nothwendig, wo das Thema einen Quintenschritt macht. In solchen Fällen geht die Antwort von der Ober-Dominante in die Tonica, und wenn, wie hier, wieder im Thema ein Secundenschritt folgt, so nimmt die antwortende Stimme eine Terze, ein Fall, der häufig Anwendung findet.

Im umgekehrten Falle ist die Antwort ebenfalls vom vorigen Beispiele das Umgekehrte. Im folgenden Beispiele geht das Thema von der Ober-Dominante in die Tonica, der Comes von der Tonica in die Ober-Dominante:

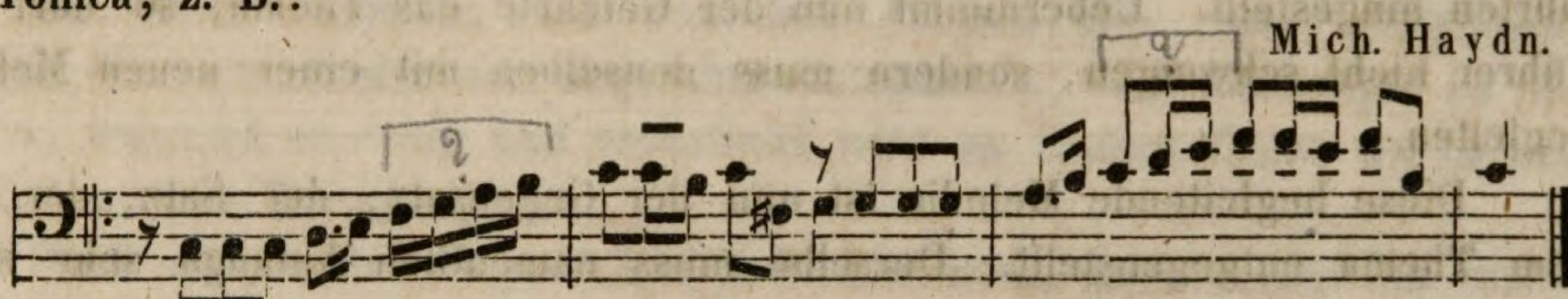
Mich. Haydn.

219. 

Es sei bemerkt, dass, wie das letzte Beispiel zeigt, der Eintritt des Gefährten anch in Mitte des Tactes erfolgen kann, was dem rhythmischen Verhältnisse keinen Eintrag bringt. Ein Näheres hierüber später.

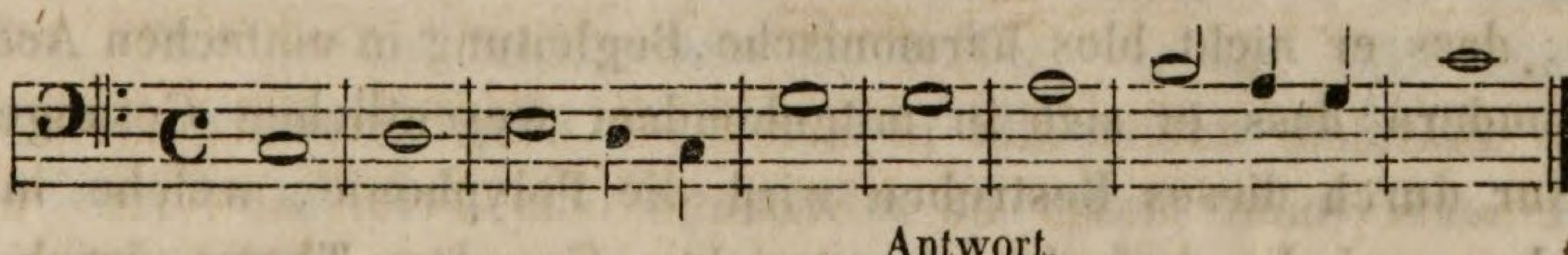
Der Führer kann auch in die Ober-Dominante überleiten, in der Tonart derselben schliessen. In diesem Falle leitet dann der Gefährte wieder in die Tonica, z. B.:

Mich. Haydn.

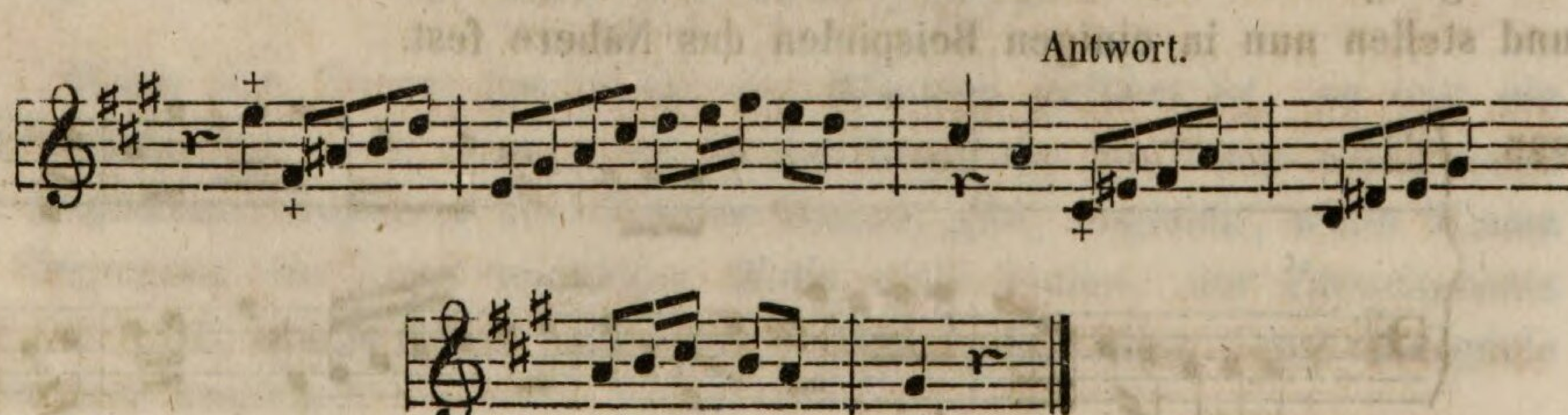
220. 

Der Gefährte bedurfte der Septe f, um dem Thema getreu und zur Einleitung nach der Tonica geschickt zu werden; die nöthige Aenderung beim zweiten Viertel des dritten Tactes ist nicht zu übersehen.

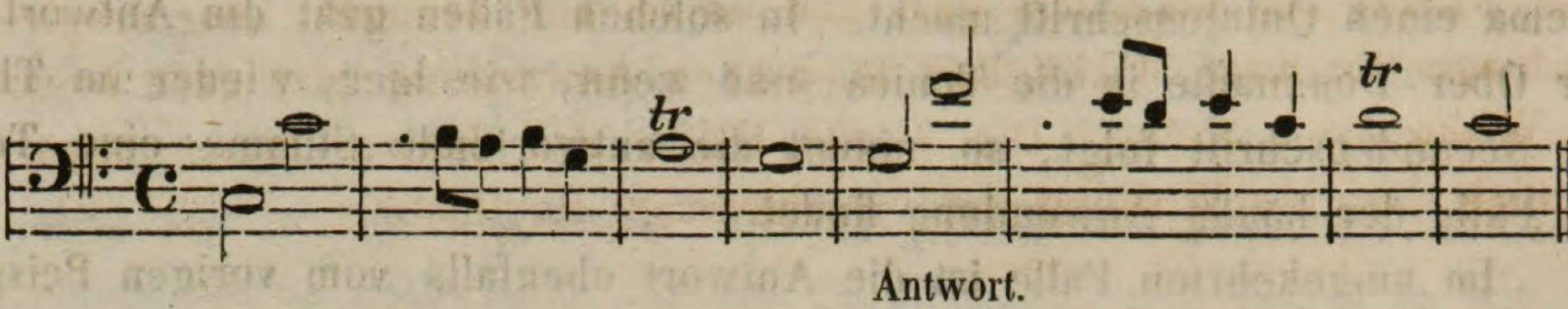
Ebenso lenkt der Gefährte in die Tonica zurück, wenn der Führer auf die Ober-Dominante in Form eines Halbschlusses endigt:

221. 

Ferner muss im Gefährten oft aus der Septe des Führers eine Sext:

222. 

aus der Octave eine Septe, auch beide Fälle umgekehrt gesetzt werden:

223. 

Beginnt ein Thema weder in der Tonica noch in der Ober-Dominante, so antwortet der Gefährte in der Regel mit demselben Intervalle der Dominanten-Tonart beginnend, z. B. folgend mit der Secunde:

224. 

4. Der Gegensatz.

Wir haben bisher unser Thema und als Antwort auf dasselbe den Gefährten hingestellt. Uebernimmt nun der Gefährte das Thema, so darf der Führer nicht schweigen, sondern muss denselben mit einer neuen Melodie begleiten.

Diese begleitende Melodie ist nun der Gegensatz, der Satz, der sich dem Thema entgegenstellt. Derselbe muss namentlich Anfangs sehr sorgfältig behandelt werden, da sich hier durch ihn eine Zweistimmigkeit bildet.

Es ist ein Hauptgrundsatz, dass das Thema stets leicht und deutlich hervortreten soll. Daher ist nothwendig, dass der Gegensatz dem Gange des Thema's und dessen Melodie nicht dadurch Beeinträchtigung bringe, dass man ihn durch Ueberladung oder rhythmische Unbehilflichkeit verdunkelnd und hemmend entgegenstellt.

Es ist vor Allem hervorzuheben, dass der Gefährte eine zweite Melodie bilde; dass er nicht blos harmonische Begleitung in einfachen Accordtönen sei, sondern dass er sich in mitgehendem wesentlichen Gesange anschliesse. Nur durch dieses Bestreben wird die Polyphonie, welche in der Fuge das Leben und die Aufgabe ist, erreicht. Um dem Thema durch den Gegensatz nicht zu schaden, ist Verschiedenheit des Rhythmus Grundbedingung. Wir haben dies schon in den früheren Uebungen angestrebt und stellen nun in einigen Beispielen das Nähere fest.

225. 

Die Verzögerung des Gefährten auf g, vom zweiten in den dritten Tact hinüber, ist besonders gut, und es sei hier bemerkt, dass dergleichen Bindungen in ihrer Wichtigkeit in g u t e r Anwendung hier ganz besonders in Wirksamkeit treten. Die zweite Hälfte des dritten Tactes zeigt sehr deutlich die gute Wirkung des verschiedenen Rhythmus.

226.



Im Thema kommen nach den drei Achteln vier ruhig schreitende Viertel, hier nimmt also der Gegensatz Gelegenheit, sich lebendiger zu bewegen, während er ruhig und aushaltend wird im fünften Tacte, wo in den Gefährten mehr Bewegung tritt.

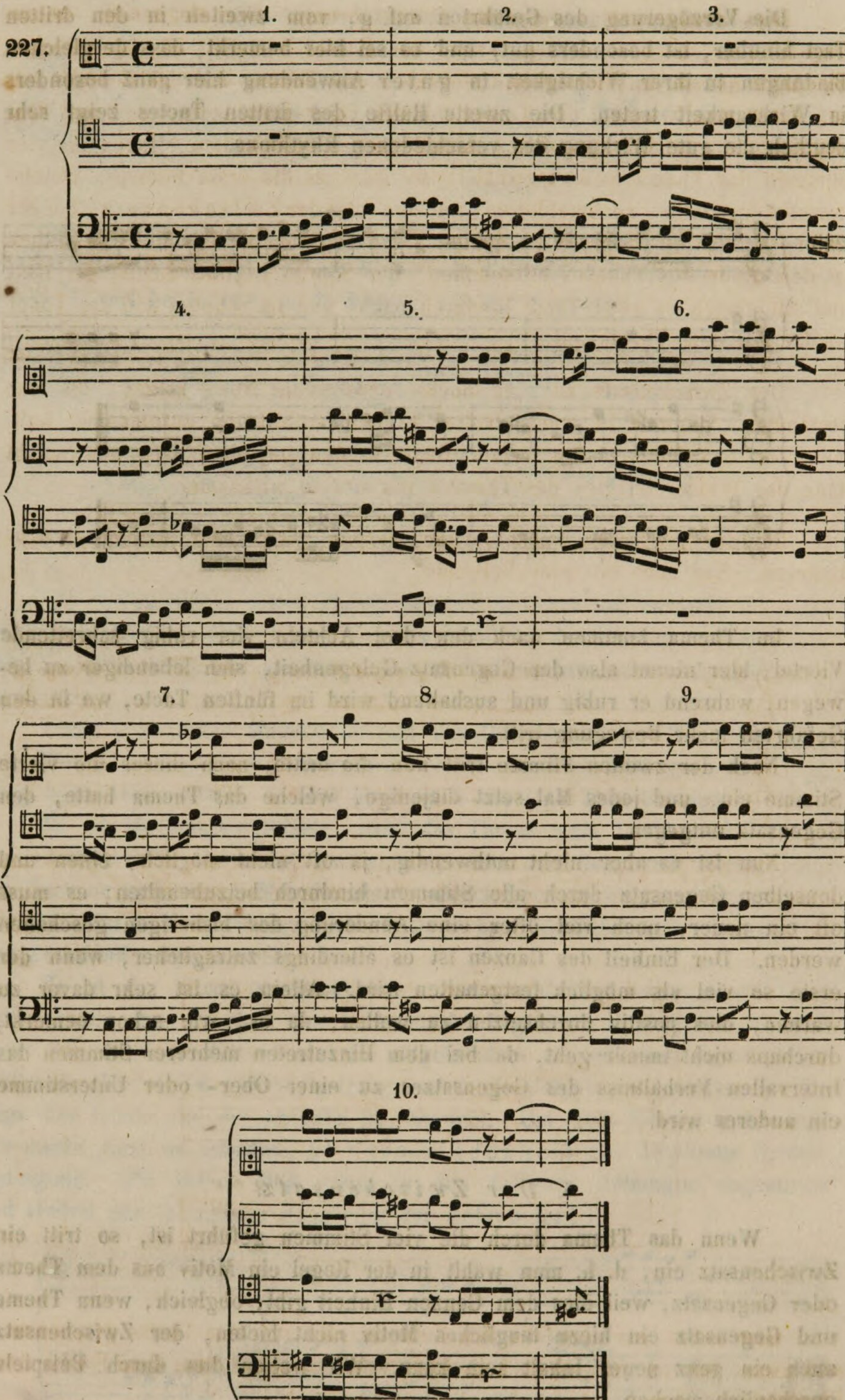
Nach der zweiten Stimme tritt nun die dritte, nach dieser die vierte Stimme ein, und jedes Mal setzt diejenige, welche das Thema hatte, den Gegensatz entgegen.

Nun ist es aber nicht nothwendig, ja oft nicht möglich, einen und denselben Gegensatz durch alle Stimmen hindurch beizubehalten; es muss oft ein neuer, noch viel öfter eine Aenderung des bisherigen geschaffen werden. Der Einheit des Ganzen ist es allerdings zuträglicher, wenn der erste so viel als möglich festgehalten wird. Allein es ist sehr davor zu warnen, dies positiv durchsetzen zu wollen, da es, wie schon bemerkt, durchaus nicht immer geht, da bei dem Hinzutreten mehrerer Stimmen das Intervallen-Verhältniss des Gegensatzes zu einer Ober- oder Unterstimme ein anderes wird.

5. *Der Zwischensatz.*

Wenn das Thema durch die vier Stimmen geführt ist, so tritt ein Zwischensatz ein, d. h. man wählt in der Regel ein Motiv aus dem Thema oder Gegensatz, weil dies dem Ganzen Einheit gibt, obgleich, wenn Thema und Gegensatz ein hiezu taugliches Motiv nicht bieten, der Zwischensatz auch ein ganz neuer Inhalt sein kann. Wir wollen dies durch Beispiele anschaulich machen.

227.

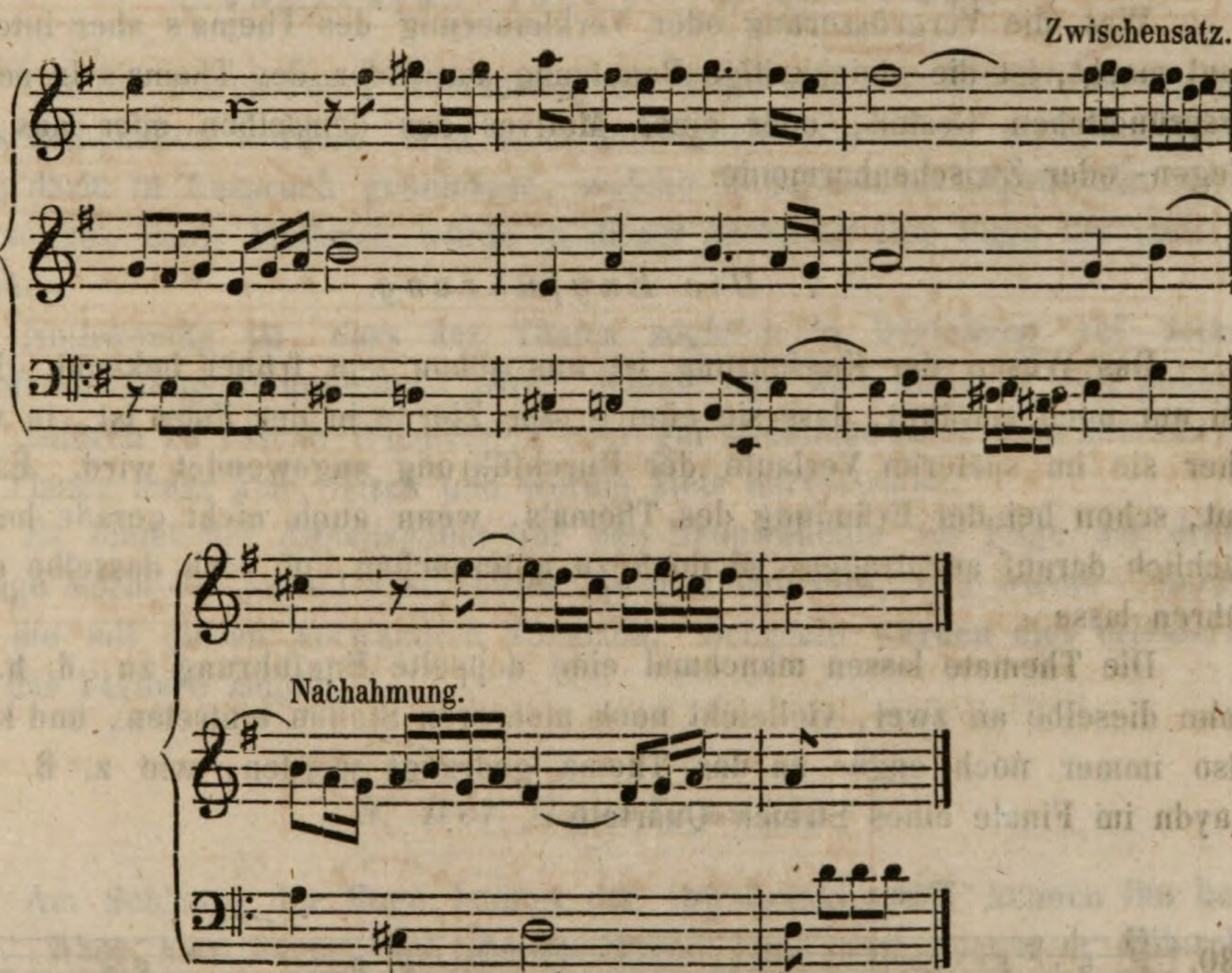


Dies Beispiel zeigt die erste Durchführung. Der Gegensatz, neben bemerkt, welcher im dritten Tacte des Basses eintritt, ist im sechsten des Altes genau, im vierten und siebenten des Tenors und des Soprans mit den durch den Wechsel der Tonica mit der Ober-Dominante, und zur Einleitung in die letztere gebotenen Abänderungen beibehalten. Haben die vier Stimmen das Thema beantwortet, so lässt es die erste Stimme, welche dasselbe feststellte, nochmal hören, und nun folgt der Zwischensatz, bei der zweiten Hälfte des Soprans im achten Tacte beginnend. Das Motiv desselben ist dem Ende des Thema's entnommen; der Sopran beginnt damit, der Bass und Alt ahmen es zwei Tacte hindurch nach, und im zehnten tritt der Tenor wieder mit dem Thema auf.

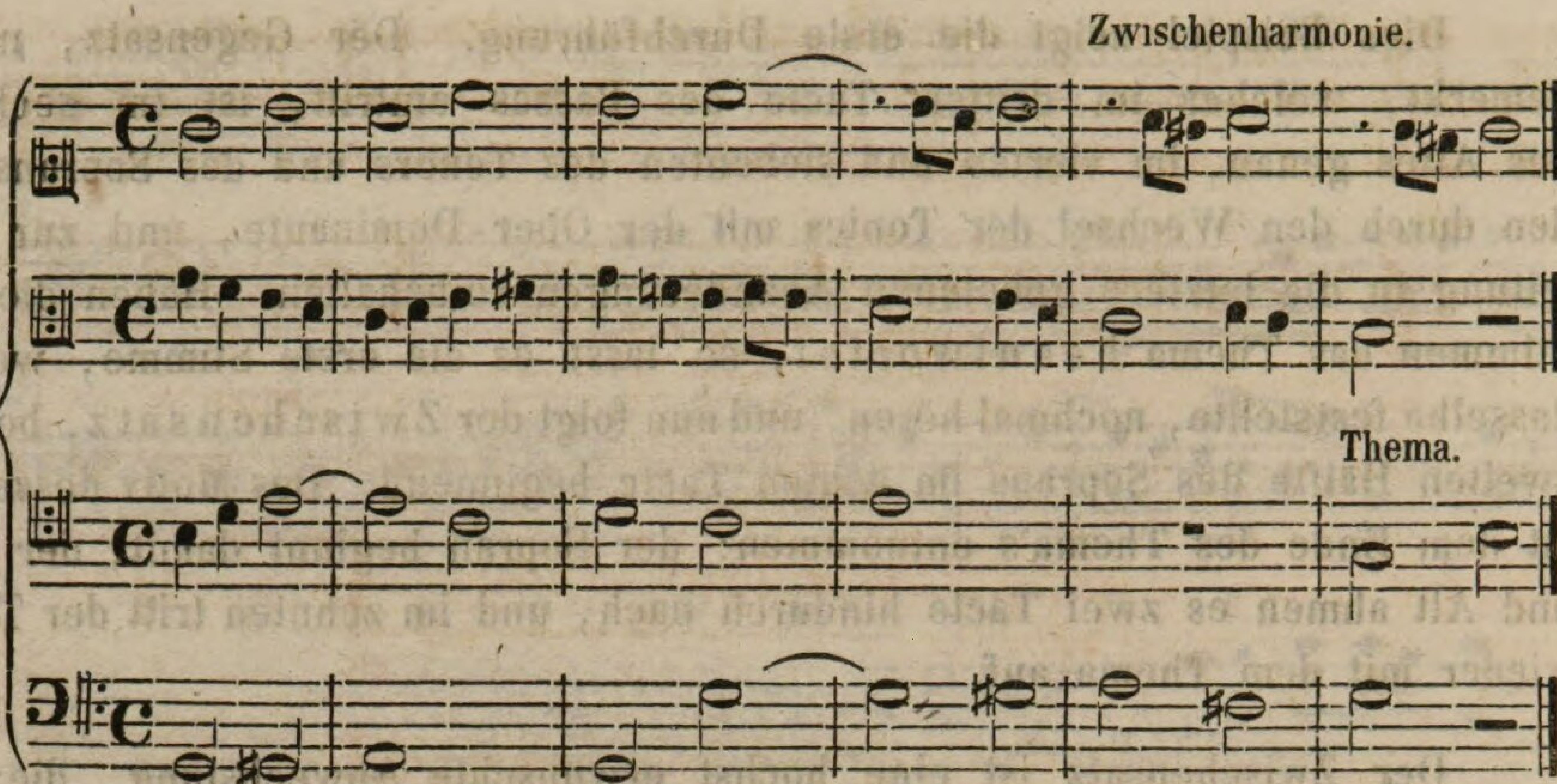
Der Zwischensatz ist eine höchst erwünschte Abwechslung, die das beständige Anhören in wechselvoller Einheit wohlthätig auseinander hält, wenn er aus Motiven des schon Dagewesenen gewoben ist, und macht dann das Wiedereintreten des Thema's nur um so wirksamer.

Bei der grösseren Durchführung werden wir wieder darauf zurückkommen. Nur noch ein paar Beispiele.

228.



Hier sehen wir ebenfalls den Zwischensatz aus dem Thema genommen, und zwar, wie im vorigen und nachfolgenden Beispiele, aus dem Ende des Thema's, als dem geschicktesten Anknüpfungspunkte.

229.


6. *Vergrösserung oder Verkleinerung des Thema's.*

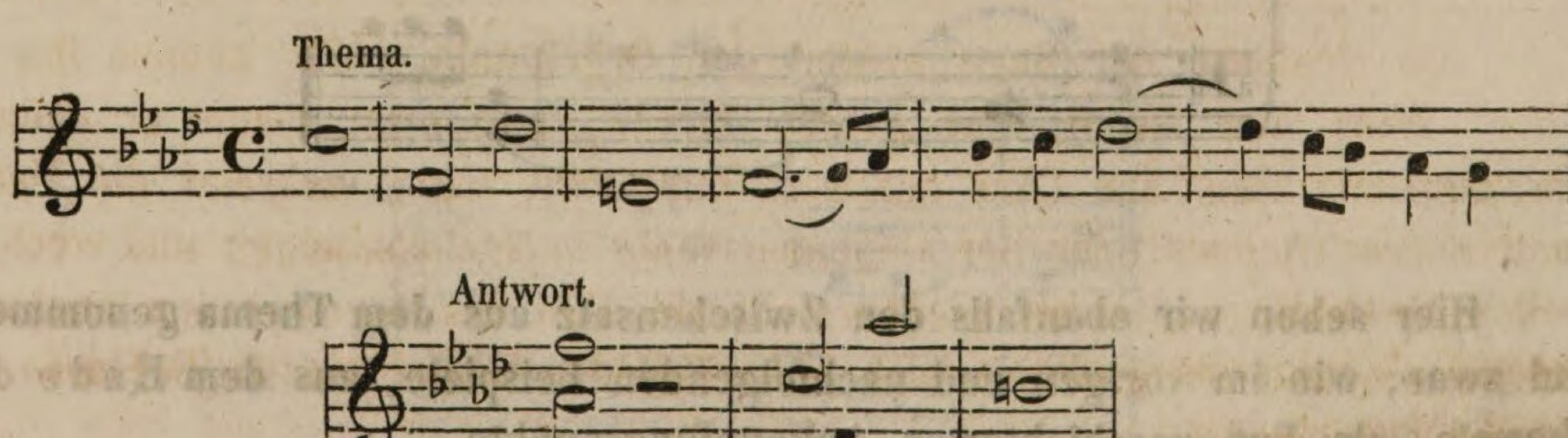
Die Vergrösserung des Thema's besteht darin, dass man die Dauer der Noten verlängert, also aus Viertelnoten Halbe, aus Achtelnoten Viertel macht, und ebenso bei der Verkleinerung den Werth der Noten um die Hälfte beschleunigt, also Viertel zu Achteln, Halbe zu Vierteln etc. umgestaltet.

Was die Vergrösserung oder Verkleinerung des Thema's aber interessant macht, ist die gleichzeitige Benützung entweder des Thema's in seiner ursprünglichen Gestalt, oder eines Motives aus demselben oder aus der Gegen- oder Zwischenharmonie.

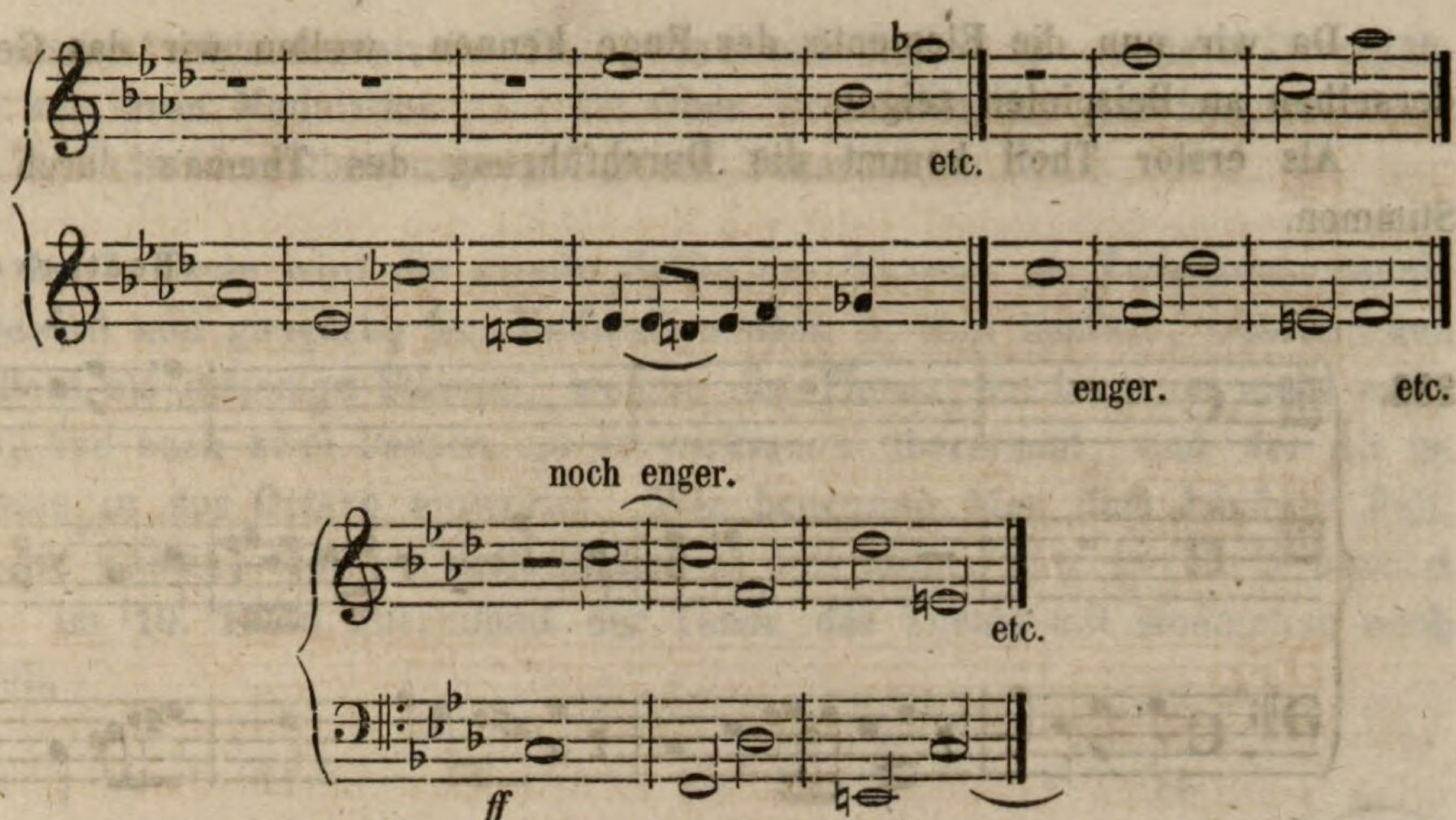
7. *Die Engführung.*

Das Wesen der Engführung ist uns schon von früher bekannt. Hier sei nur noch erwähnt, dass sie eine grosse Zierde in der Fuge ist, in welcher sie im späteren Verlaufe der Durchführung angewendet wird. Es ist gut, schon bei der Erfindung des Thema's, wenn auch nicht gerade hauptsächlich darauf anzutragen, so doch zu untersuchen, ob sich dasselbe engführen lasse.

Die Themate lassen manchmal eine doppelte Engführung zu, d. h. es kann dieselbe an zwei, vielleicht noch mehreren Stellen eintreten, und kann also immer noch enger an das Thema gedrängt werden, wie z. B. Jos. Haydn im Finale eines Streich-Quartetts:

230.


231.



Auf diese Weise geschieht es wohl, dass während der Engführung das Thema geändert, ja wohl gar aufgegeben wird, um dieselbe nicht zu stören. Wir werden noch Gelegenheit genug haben, darauf zurückzukommen.

8. *Durchführuug, Form der Fuge.*

Bei der Durch- oder Ausführung der Fuge soll eine Grundform wenigstens beibehalten werden. Man kann unmöglich feststellen, welche Tonarten darin in Anspruch genommen, welche Modulationen angewendet werden sollen; denn hiedurch würde in dieser Richtung eine Fuge der andern gleichen.

Nothwendig ist, dass das Thema sogleich in Beziehung auf seine Modulationsfähigkeit untersucht wird. Jedoch darf dies nicht so weit gehen, dass dadurch zu rasche Wendungen oder gar kleinliche Künstelein entstehen. Das Thema muss klar, frisch und würdig stets hervortreten.

Es bleibt als Anhaltspunkt für den Hauptrahmen der Fuge die dreitheilige Form die beste, also Tonica, Ober-Dominante, und wieder Tonica, und die mit diesen verwandten Tonarten. Beispiele werden dies erläutern und das Fernere zeigen.

9. *Der Orgelpunkt.*

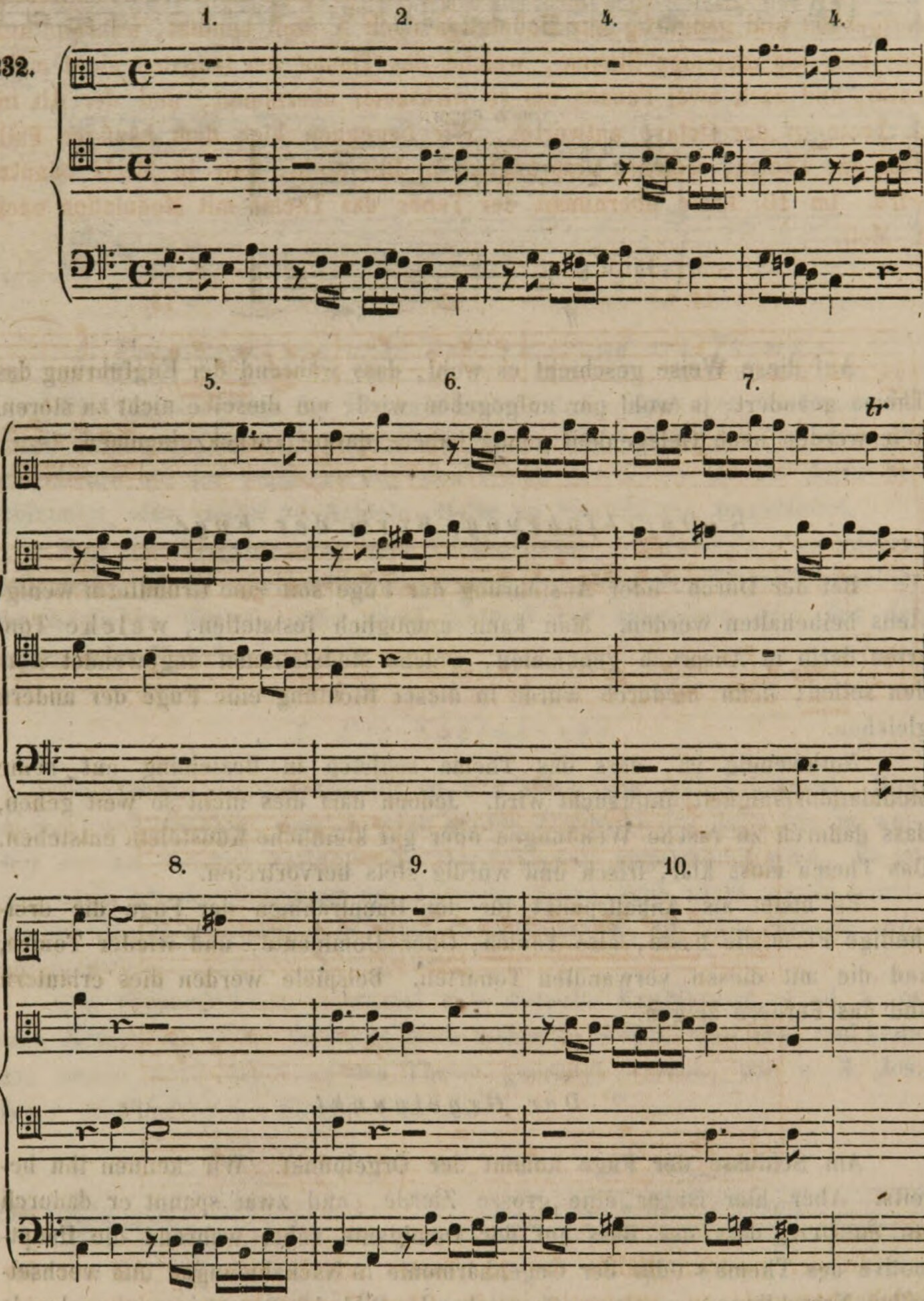
Am Schlusse der Fuge kommt der Orgelpunkt. Wir kennen ihn bereits. Aber hier ist er eine grosse Zierde, und zwar spannt er dadurch am meisten, dass der Bass auf der Dominante ruht, während die Hauptmotive des Thema's oder der Gegenharmonie in Nachahmungen und wechselvollen Verschlingungen als vorüberziehendes Bild des Dagewesenen nochmals erscheinen und so gesättigt und befriedigt das Ganze in dem Schlusse der Tonica Ruhe findet.

Da wir nun die Elemente der Fuge kennen, wollen wir das Gefüge derselben an Beispielen zeigen.

Als erster Theil kommt die Durchführung des Thema's durch alle Stimmen.

Beethoven.

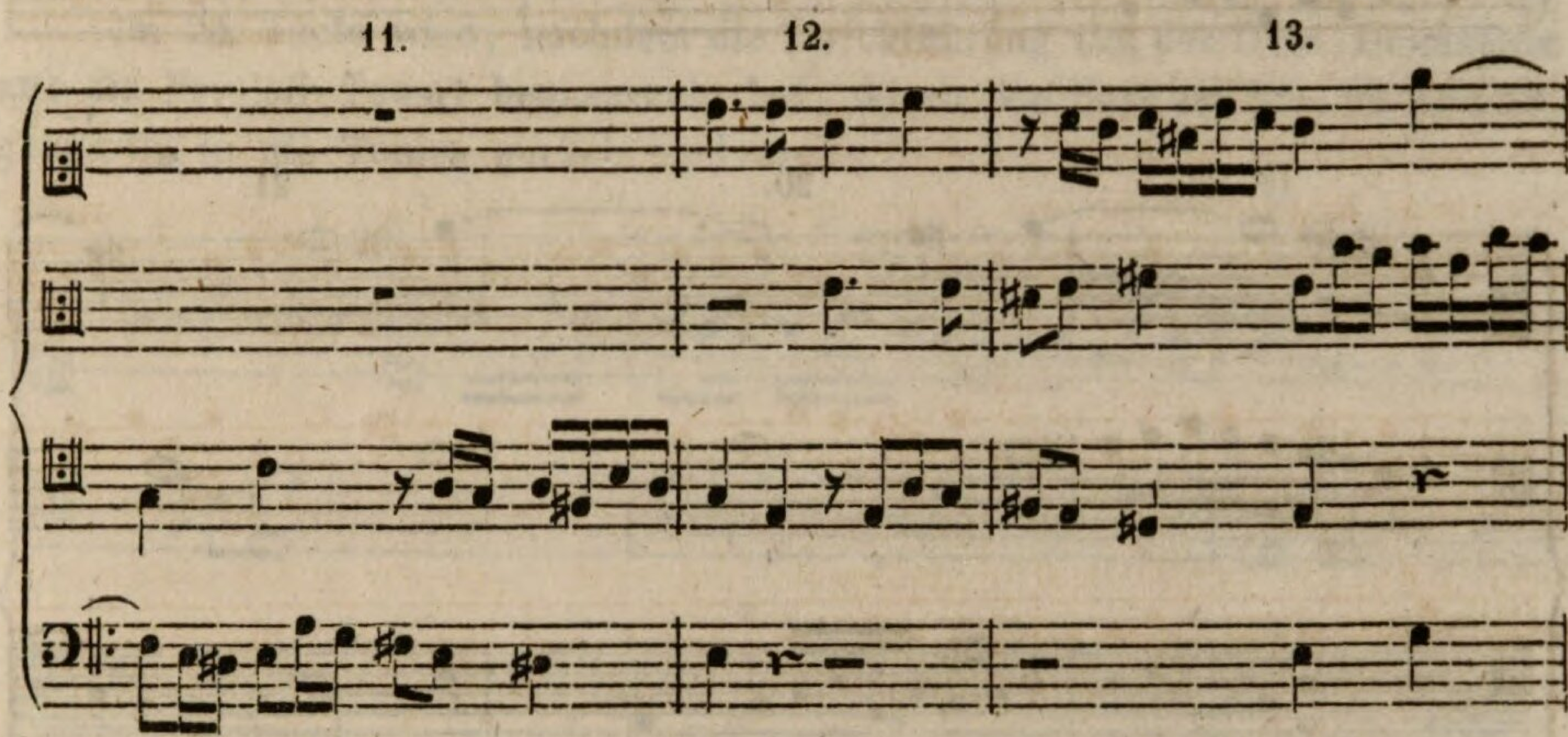
232.

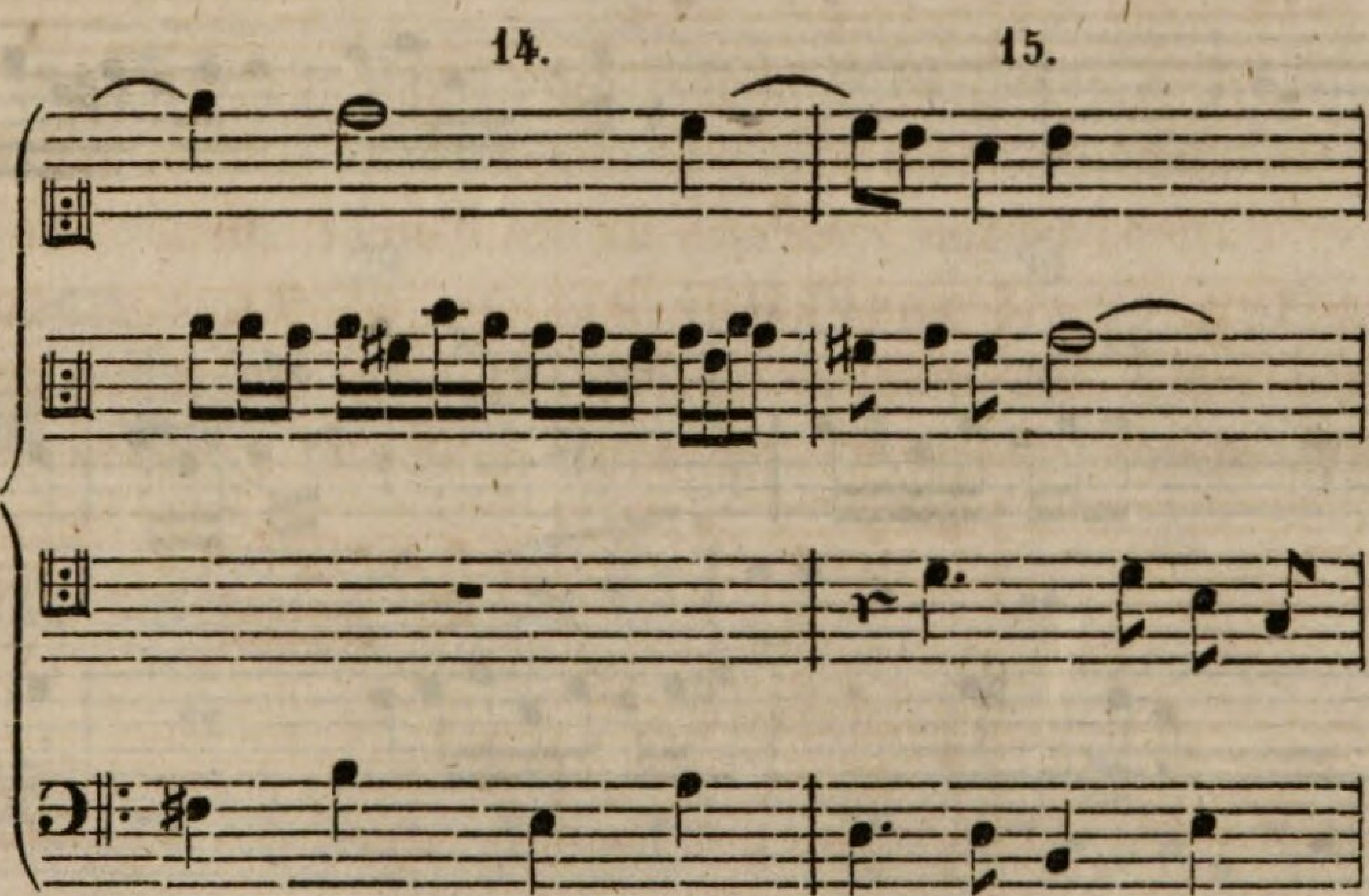


Mit dem 6. Tacte oder vielmehr mit dem ersten Achtel des 7. Tactes ist die erste Durchführung und somit der erste Theil der Fuge abgeschlossen.

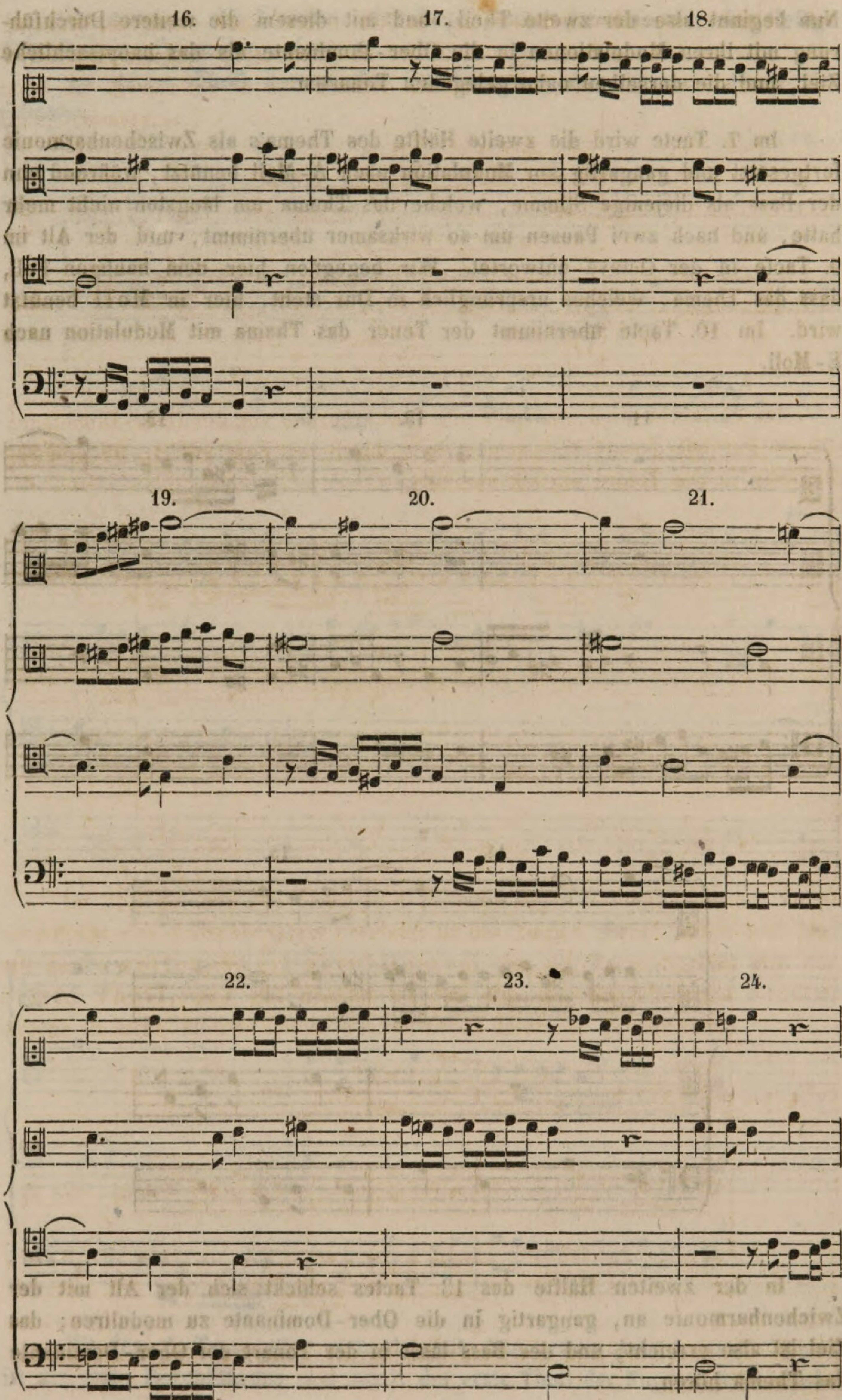
Nun beginnt also der zweite Theil, und mit diesem die weitere Durchführung mit ihren Modulationen in die Ober-Dominante als das hauptsächliche Ziel, und die derselben nahe gelegenen Tonarten.

Im 7. Tacte wird die zweite Hälfte des Thema's als Zwischenharmonie fortgesetzt und gangartig zur Modulation nach A-Moll benützt, während nun der Bass als diejenige Stimme, welche das Thema am längsten nicht mehr hatte, und nach zwei Pausen um so wirksamer übernimmt, und der Alt im 9. Tacte in der Octave antwortet. Wir begegnen hier dem häufigen Fall, dass das Thema, welches ursprünglich in Dur steht, hier in Moll benützt wird. Im 10. Tacte übernimmt der Tenor das Thema mit Modulation nach E-Moll.



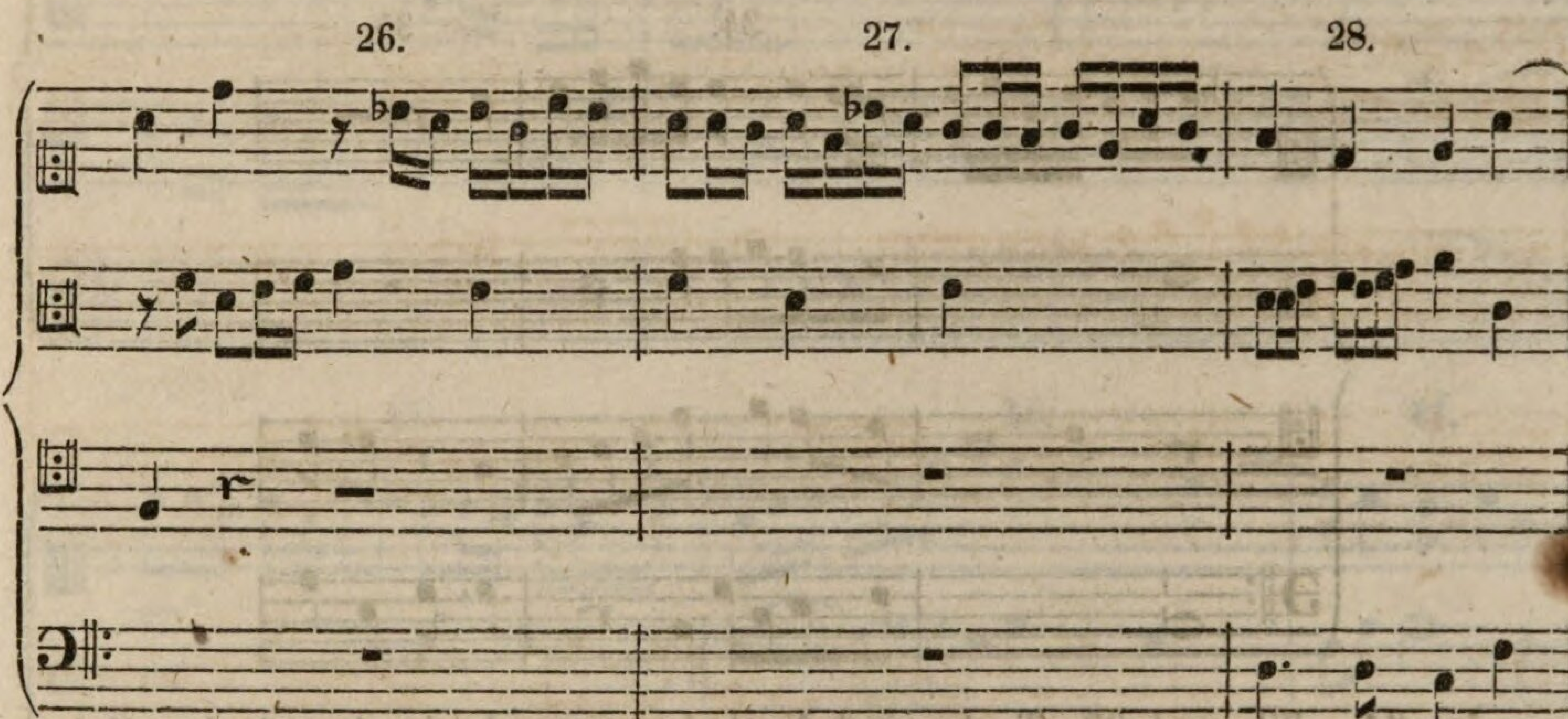


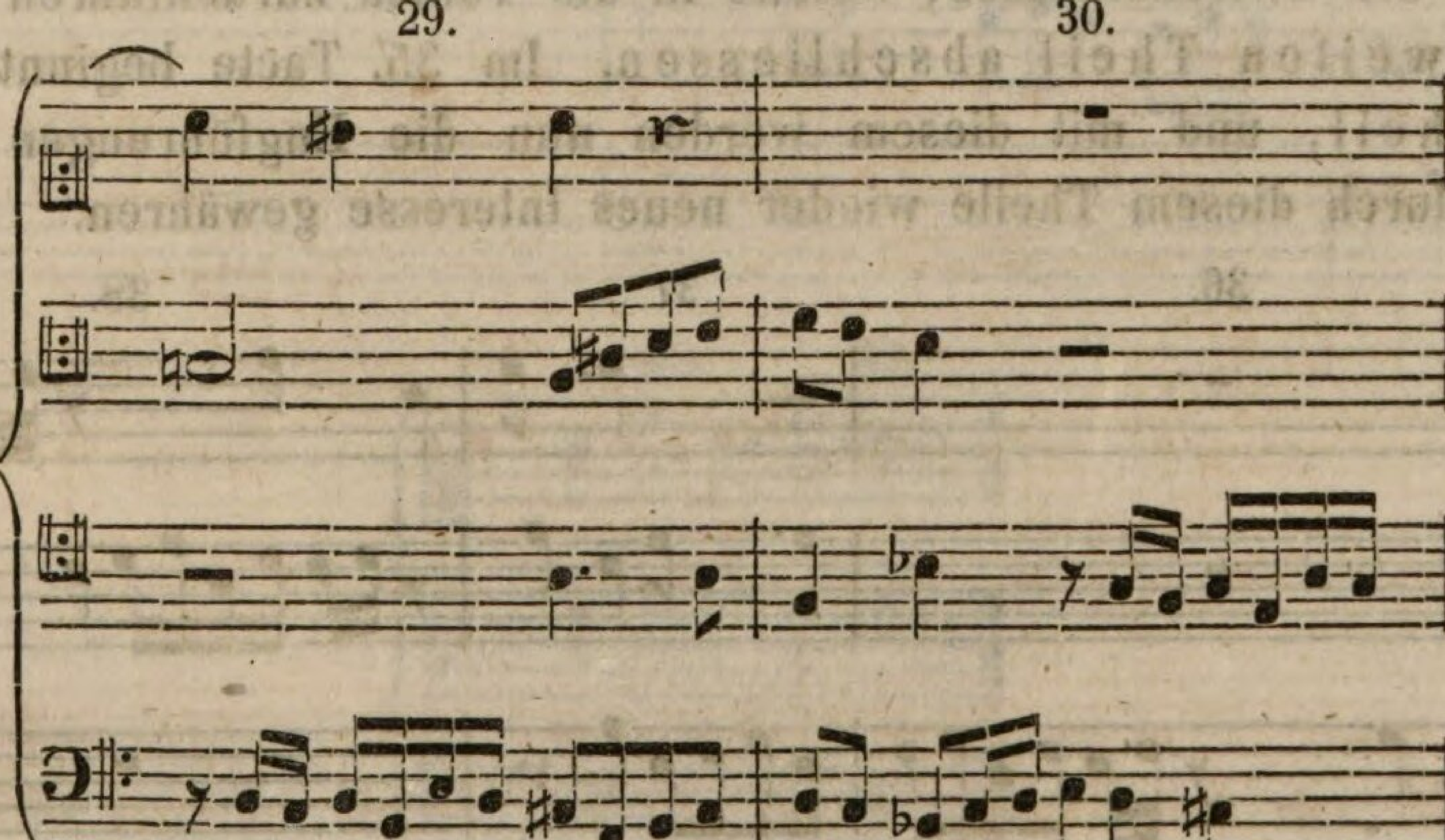
In der zweiten Hälfte des 13. Tactes schickt sich der Alt mit der Zwichenharmonie an, gangartig in die Ober-Dominante zu moduliren; das Ziel ist also erreicht, und der Bass lässt in der Tonart der Ober-Dominante das Thema hören.


16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.



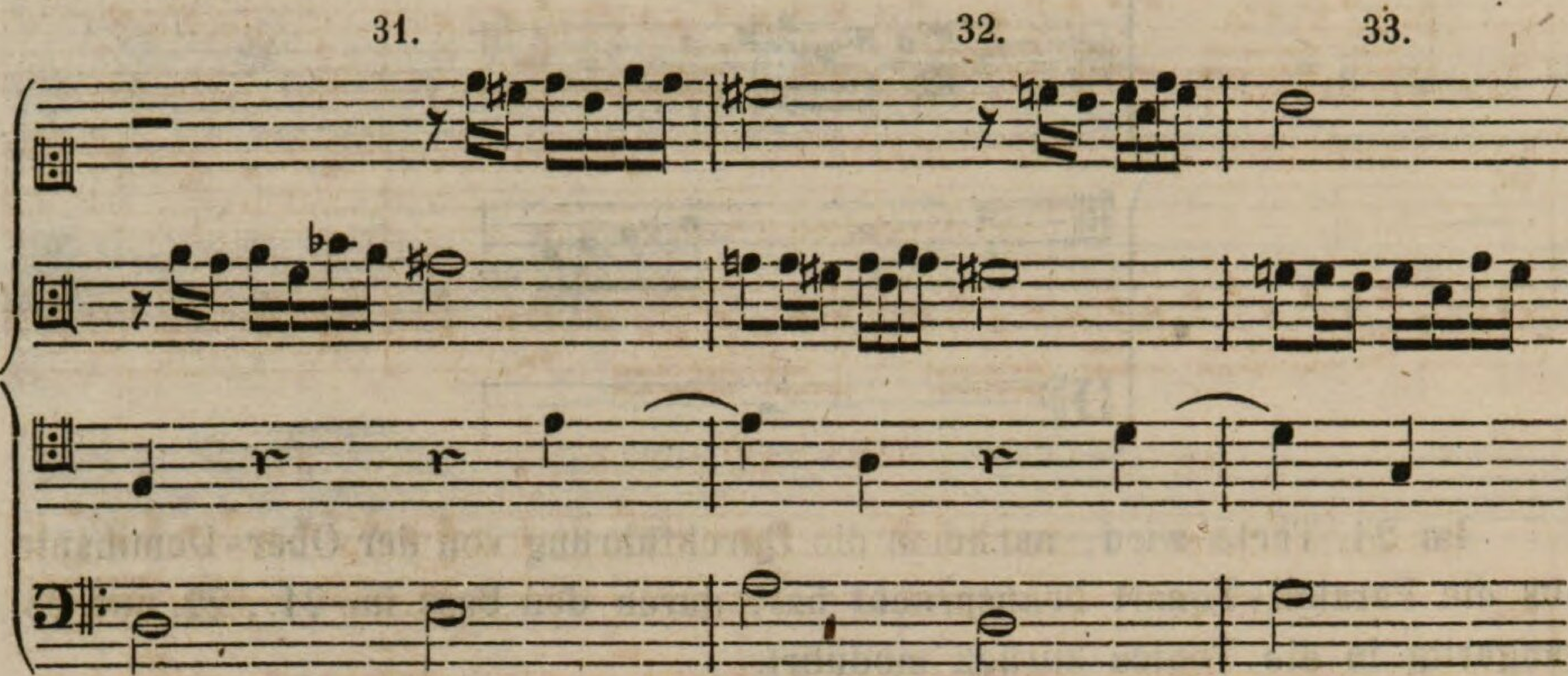
Im 24. Tacte wird, nachdem die Durchführung von der Ober-Dominante aus die Paralell-Tonart beansprucht hat, durch den Bass im 21., 22. und 23. gangartig in die Tonica zurück modulirt.

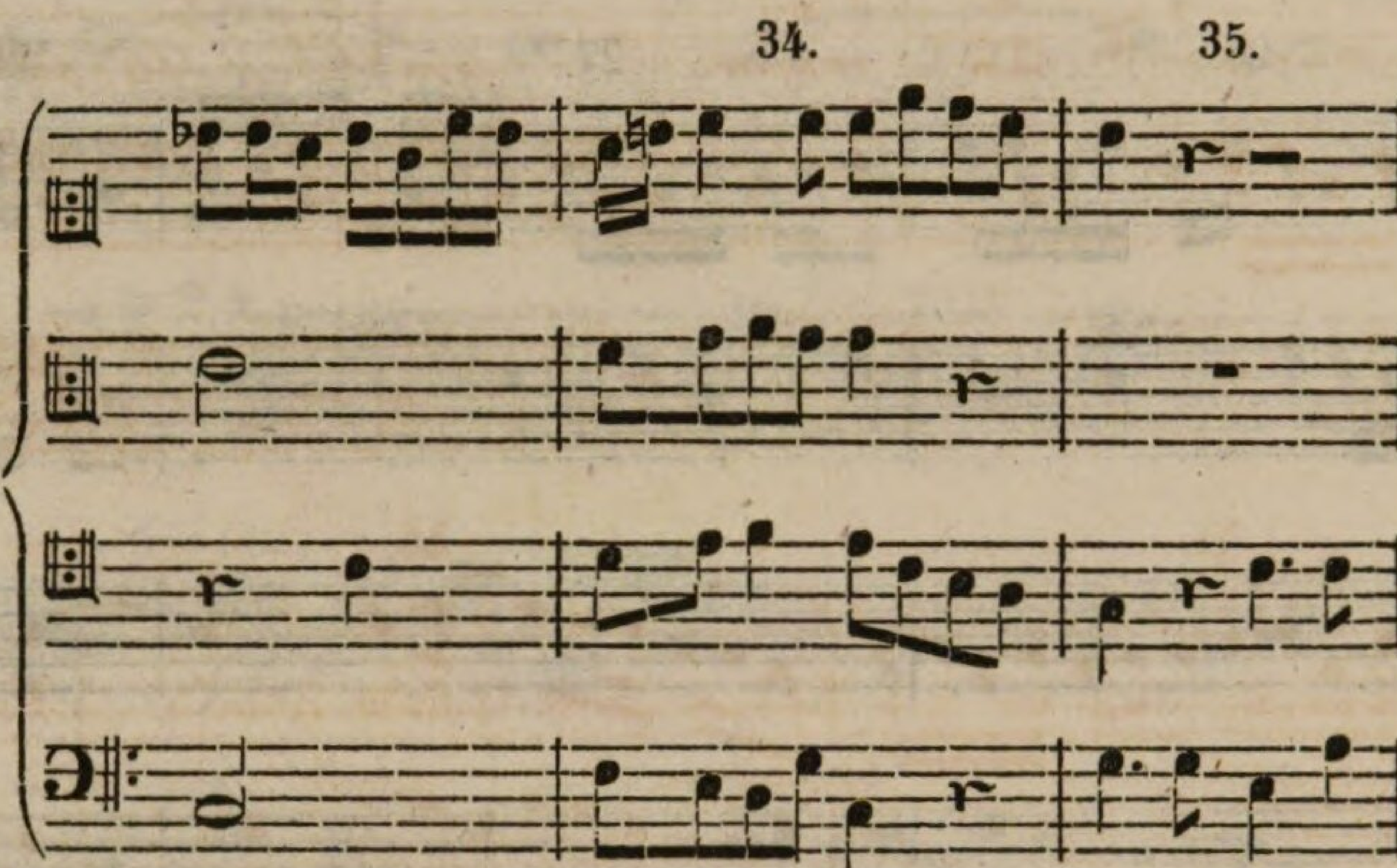




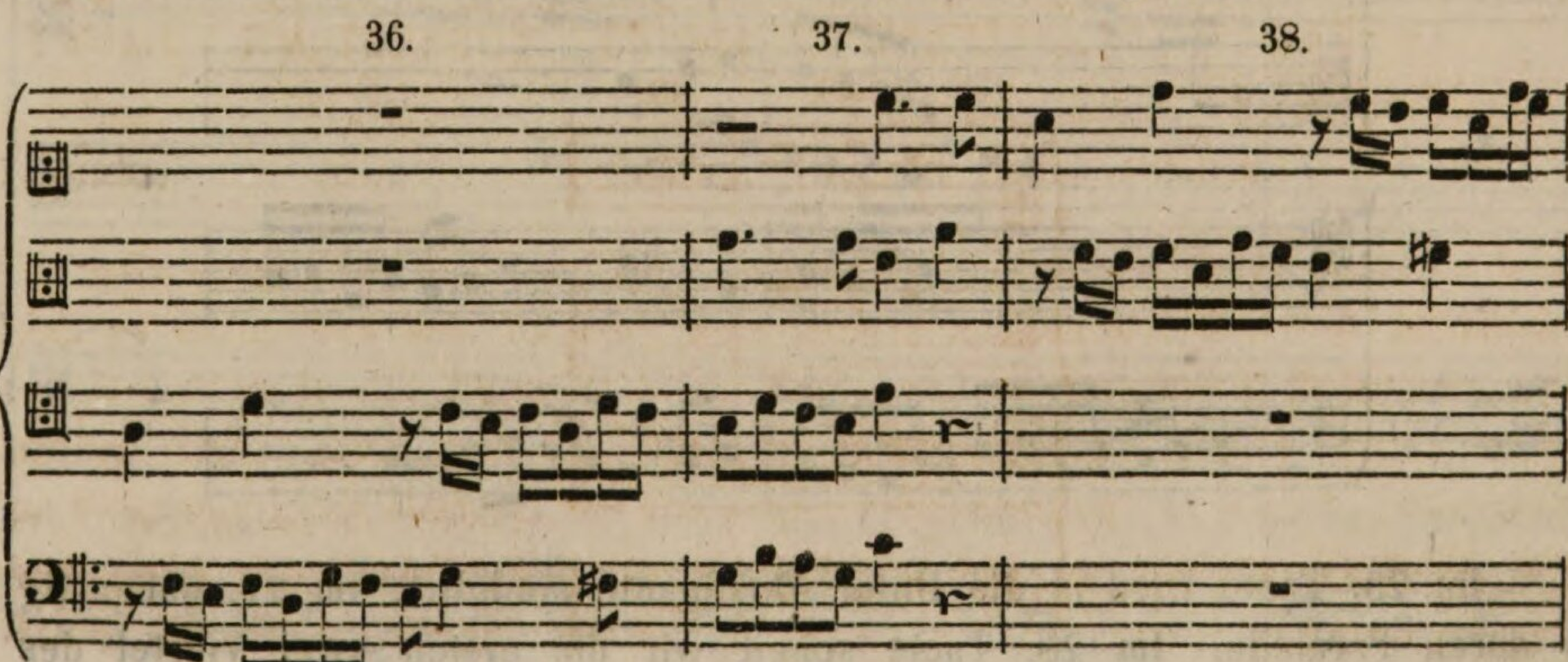
Im 25. Tacte wird in die Unter-Dominante modulirt, im 27. gangartig in deren Paralelle. Im 28. Tacte sehen wir die ersten zwei Viertel des

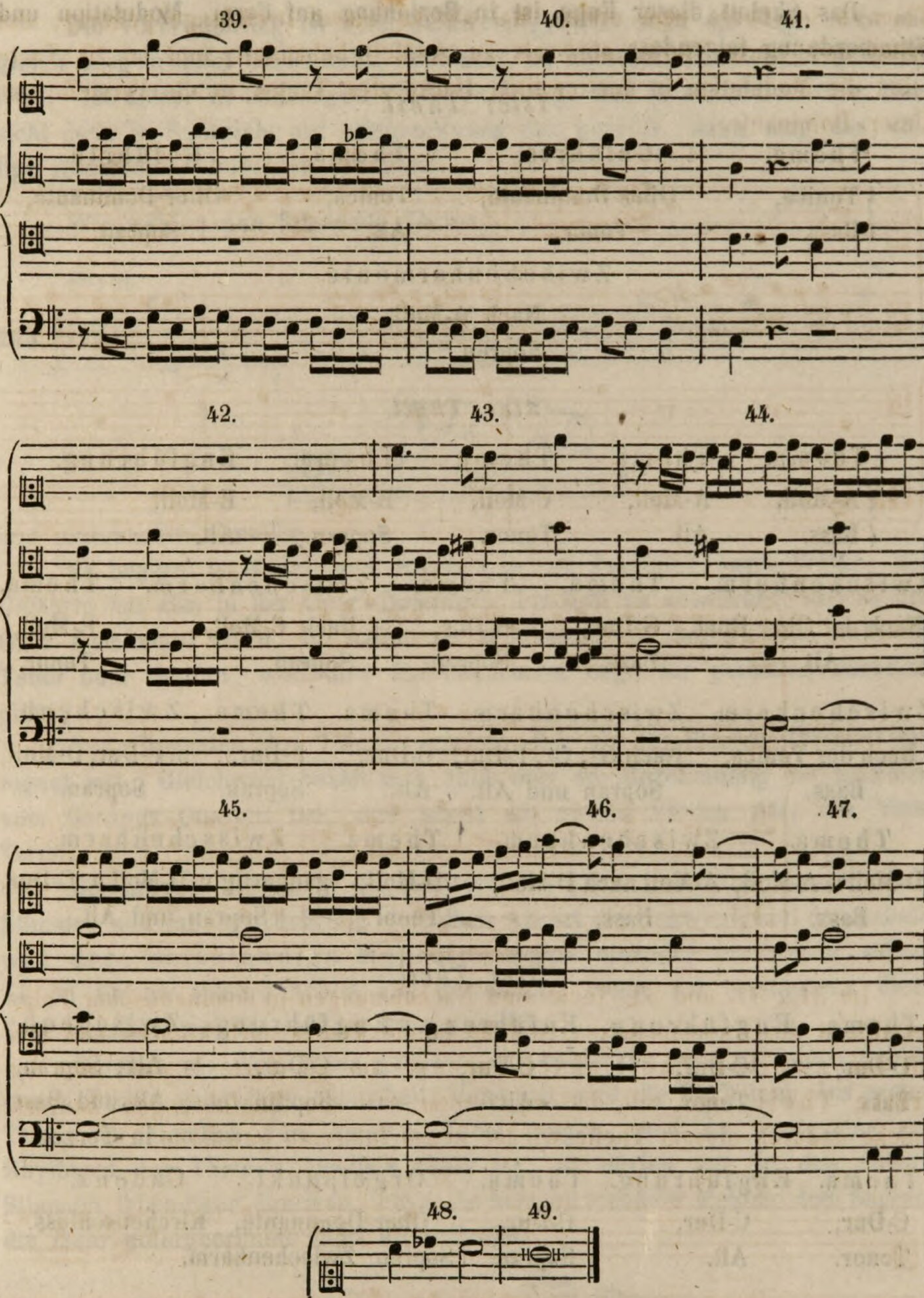
Thema's im Basse zum ersten Mal als zu einem Dreiklange gehörig, das dritte und vierte Viertel aber als zu A-Moll behandelt, und im 29. Tacte leitet die Modulation in der zweiten Hälfte des Tactes in die Paralelle der Unter-Dominante.





Im 31., 32. und 33. Tacte sind Nachahmungen in dominantischer Folge vermittelst des Zwischensatzes, welche in die Tonica zurückführen und hiemit den **zweiten Theil abschliessen.** Im 35. Tacte beginnt also der **dritte Theil**, und mit diesem werden nun die Engführungen benützt, welche dadurch diesem Theile wieder neues Interesse gewähren.




39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.

Das Skelett dieser Fuge ist in Beziehung auf Form, Modulation und Stimmordnung folgendes:

1ster Theil.

Thema.	Gefährte.	Thema.	Gefährte.
Tonica, Bass.	Ober-Dominante, Tenor.	Tonica, Alt.	Ober-Dominante, Sopran.

Zwischenharmonie.
Nach A-Moll,
Sopran.

2ter Theil.

Thema.	Thema.	Thema.	Thema.	Engführung.
A-Moll, Bass.	A-Moll, Alt.	C-Moll, Tenor.	E-Moll, Sopran.	E-Moll, Alt.

Zwischenharm.	Thema.	Thema.	Zwischenharm.	Thema.
Nach der Ober-Dom. Alt.	G-Dur, Bass.	G-Dur, Sopran.	Nach C-Moll, Sopran.	E-Moll, Tenor.

Zwischenharm.	Zwischenharm.	Thema.	Thema.	Zwischenh.
Nach der Tonica, Bass.	Nach G-, C-, F-Dur, Sopran und Alt.	C-Dur, Alt.	F-Dur, Sopran.	n. F-Dur, D-Moll, Sopran.

Thema.	Zwischenharm.	Thema.	Zwisschenharm.
D-Moll u. A-Moll, Bass.	A-Moll nach D-Moll, Bass.	D-Moll, Tenor.	gangartig v. D-Moll n. C-Dur, Sopran und Alt.

3ter Theil.

Thema.	Engführung.	Enführung.	Engführung.	Zwischenh.
C-Dur, Bass.	C-Dur, Tenor.	C-Dur, Alt.	C-Dur, Sopran.	Alt, Sopran, Alt und Bass in Terzen.

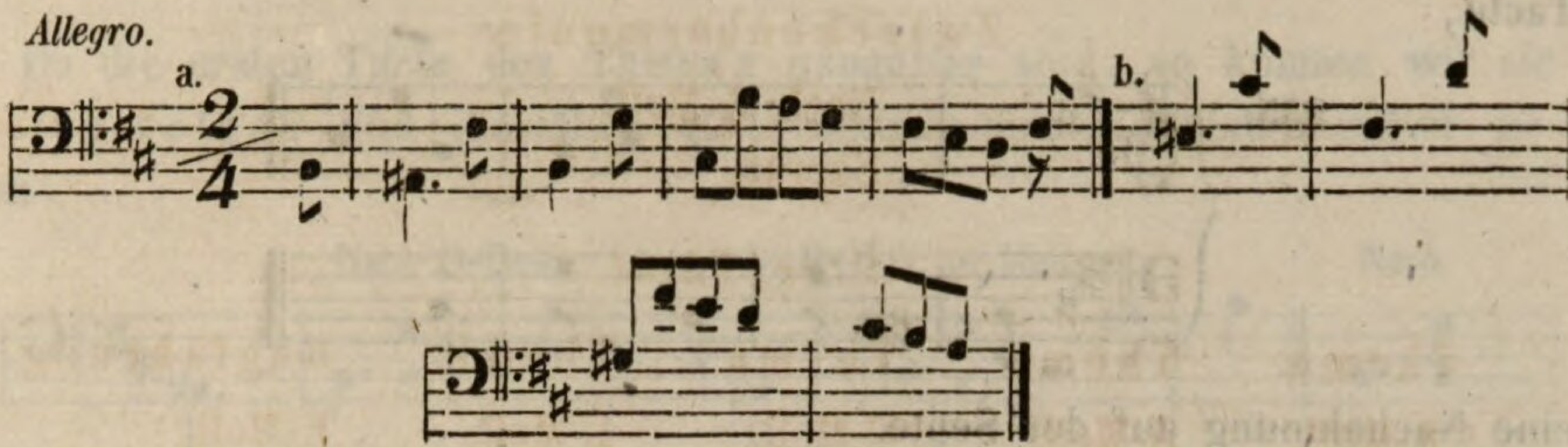
Thema.	Engführung.	Thema.	Orgelpunkt.	Cadenz.
C-Dur, Tenor.	C-Dur, Alt.	C-Dur, Sopran.	Ober-Dominante, Sopran.	Kirchenschluss. Zwischenharm.

Es muss dem in dieser Kunstgattung Unerfahrenen daran liegen, wie man es anzugehen hat, da oder dort wieder anzubinden und wie fortzufahren ist, denn in der Fuge ist keine Rast, und es darf keine Mattigkeit eintreten. Daher muss man trachten, das Interesse des Thema's immer mehr zu steigern, alles Material benützen und wohl überlegt anordnen, dass man sich nicht von vorneherein das wegnimmt, was im spätern Verlaufe der Arbeit das Beste gewesen wäre.

Die Vorerinnerung ist noch nothwendig, dass man die Fuge nicht sogleich ausgearbeitet hinschreibt, und dass zu allererst ein Entwurf gemacht wird. Ist dieser in beiläufigen Umrissen fertig, und in modulatorischer Hinsicht dann in Rücksicht auf Stimmordnung etc. geprüft, dann mag das völlige Ausarbeiten derselben erfolgen.

Wir wählen nun folgendes Thema,

233.



und untersuchen dasselbe.

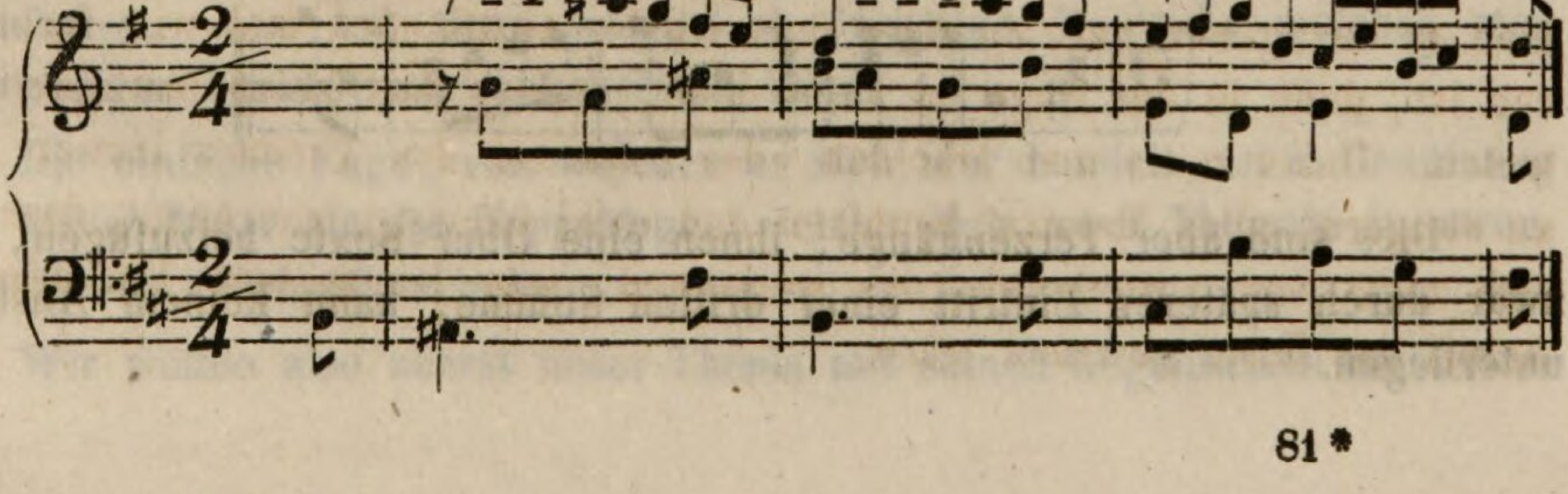
Es beginnt in H-Moll und schliesst in der Paralell-Tonart D-Dur; der Gefährte hat also in der Ober-Dominante Fis-Moll zu antworten, und in der Ober-Dominante zu d, in A-Dur zu schliessen wie bei b, und zwar im Tenor oder Sopran, weil dies die bequemste Lage für genannte Stimmen gibt.

Der Charakter des Thema's spricht sich als für Streich-Quartett geeignet aus. Gleichwohl behält man auch hier die Bezeichnung der Stimmen vom Gesangs-Quartett bei, und nennt die zweite Violine Alt, die Viola Tenor.

Bei unserm Thema ist die Antwort des Altes die dritte hinzutretende Stimme, und mit der Mehrung derselben wächst die Schwierigkeit der Arbeit, weil *drei selbständige Melodien* neben einander erscheinen sollen. Es ist für die spätere Arbeit viel gewonnen, wenn wir wenigstens diese drei Melodien *sogleich* zum Thema suchen.

Besehen wir das Thema genauer, so entdecken wir an seinen beiden ersten Tacten gangartige Gleichheit; demnach wird die Begleitung des ersten Tactes so ziemlich zum zweiten Tacte taugen, und da wenigstens der Rhythmus des Thema's ziemlich ruhig ist, so dürfen wir in den andern Stimmen lebendiger figuriren, etwa die hervortretendere Melodie dem Sopran, die mehr untergeordnete dem Alt zutheilen:

234.

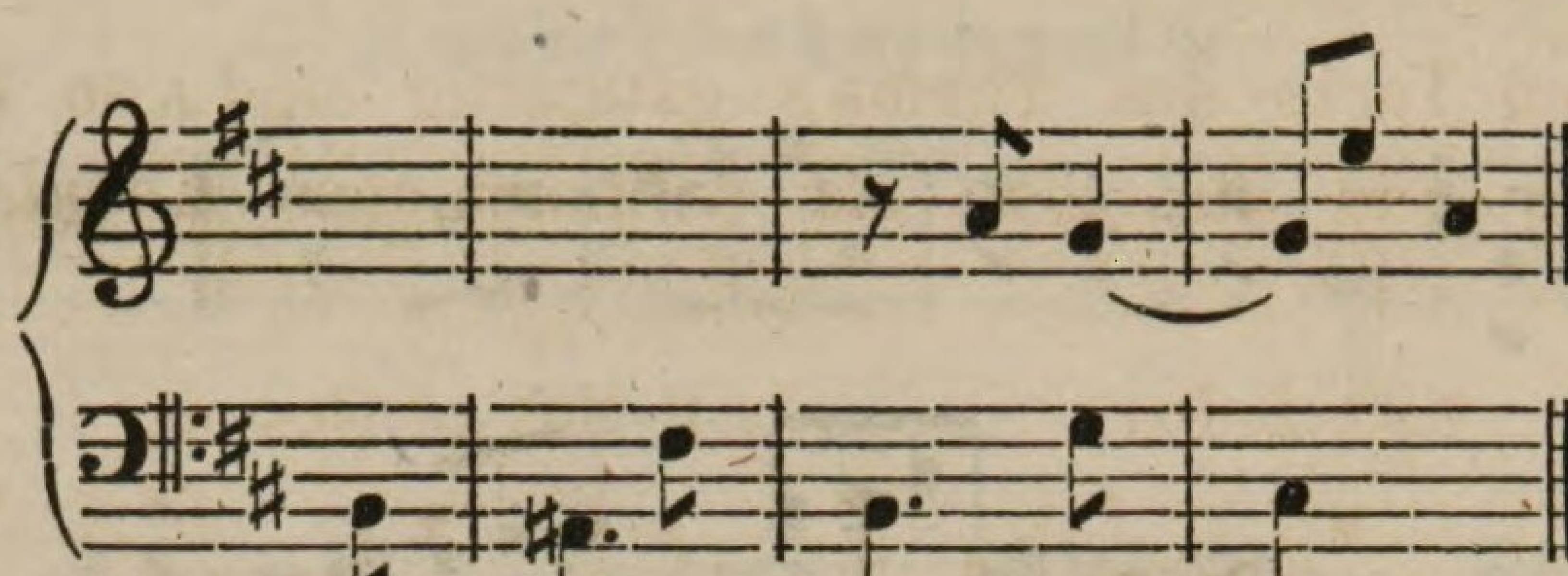


Ob und wie weit wir nun diese Gegensätze brauchen können, wenn das Thema in die Mittelstimmen tritt, müssen wir erst im Verlaufe sehen.

Ist das Thema geeignet zu einer oder mehreren Engführungen?

Wenn wir dies untersuchen, müssen wir zuerst darauf Rücksicht nehmen, dass die Engführung nicht mit der ersten Achtel des Thema's, sondern bei der punktirten Viertel eintritt, damit wir rhythmisches Leben, und dadurch besseres Hervortreten der Engführung erzielen, etwa so im zweiten Tacte,

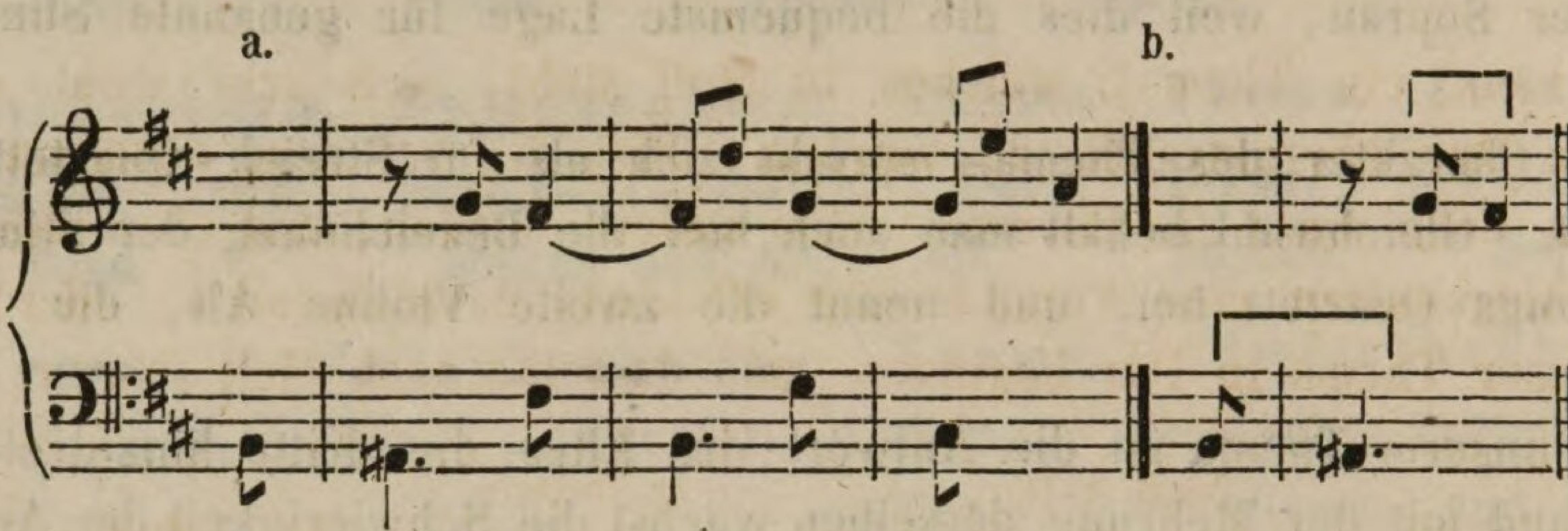
235.



eine Nachahmung auf der Septe.

Wie schon bemerkt, sind die beiden ersten Tacte gangartig, und wir können dieselbe Nachahmung schon im ersten Tacte bewerkstelligen und sehen dadurch eine noch engere Engführung:

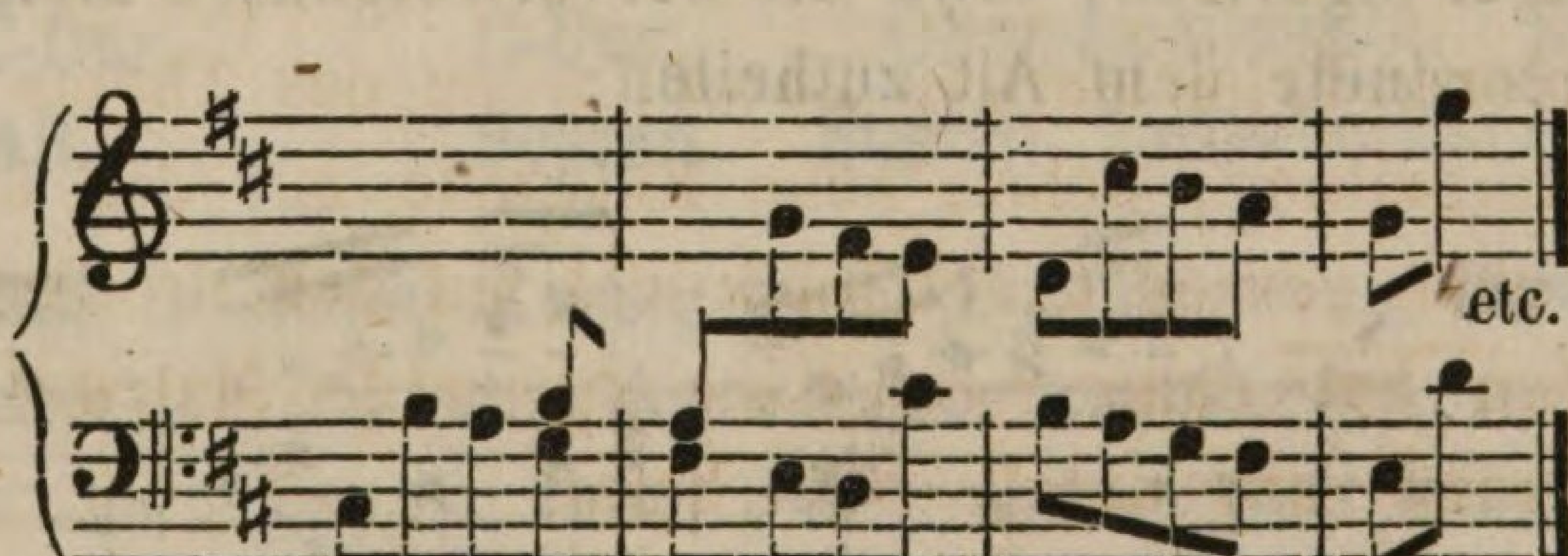
236.



Wir sehen dadurch das kleine Motiv, vorstehend unter b, bedeutsamer werden, wollen es uns merken, vielleicht können wir dasselbe bei der Ausführung auf eine geschickte Art ausbeuten.

Noch ist uns ein Theil des Thema's, der dritte Tact übrig. Kann er nicht durch den späteren Eintritt einer oder zweier Stimmen, zu Nachahmungen, und dadurch zu Engführungen benützt werden? — Der Erfahrene sieht es dem Gange dieser Melodie sogleich an und antwortet mit ja.

237.



Dies sind aber Terzengänge; ihnen eine Ober-Sexte beizufügen, und zwar durch späteren Eintritt einer dritten Stimme, kann keinem Anstande unterliegen.

238. 

Da die ersten Tacte des Thema's gangartig sind, so können wir sie auch fortsetzen und dieselben als willkommenes Modulationsmittel benützen:

239. 

Es kann ein Thema, welches in Moll steht, sich sehr wohl dazu eignen, in Dur übergetragen zu werden. Dies ist bei dem unsrigen der Fall; aber dann muss die Harmonie eine andere werden, und eben deshalb auch die Gegensätze eine Veränderung erleiden; nachfolgend a; oder wir können unser Thema in Dur beginnen, und dasselbe nach Moll führen; b.

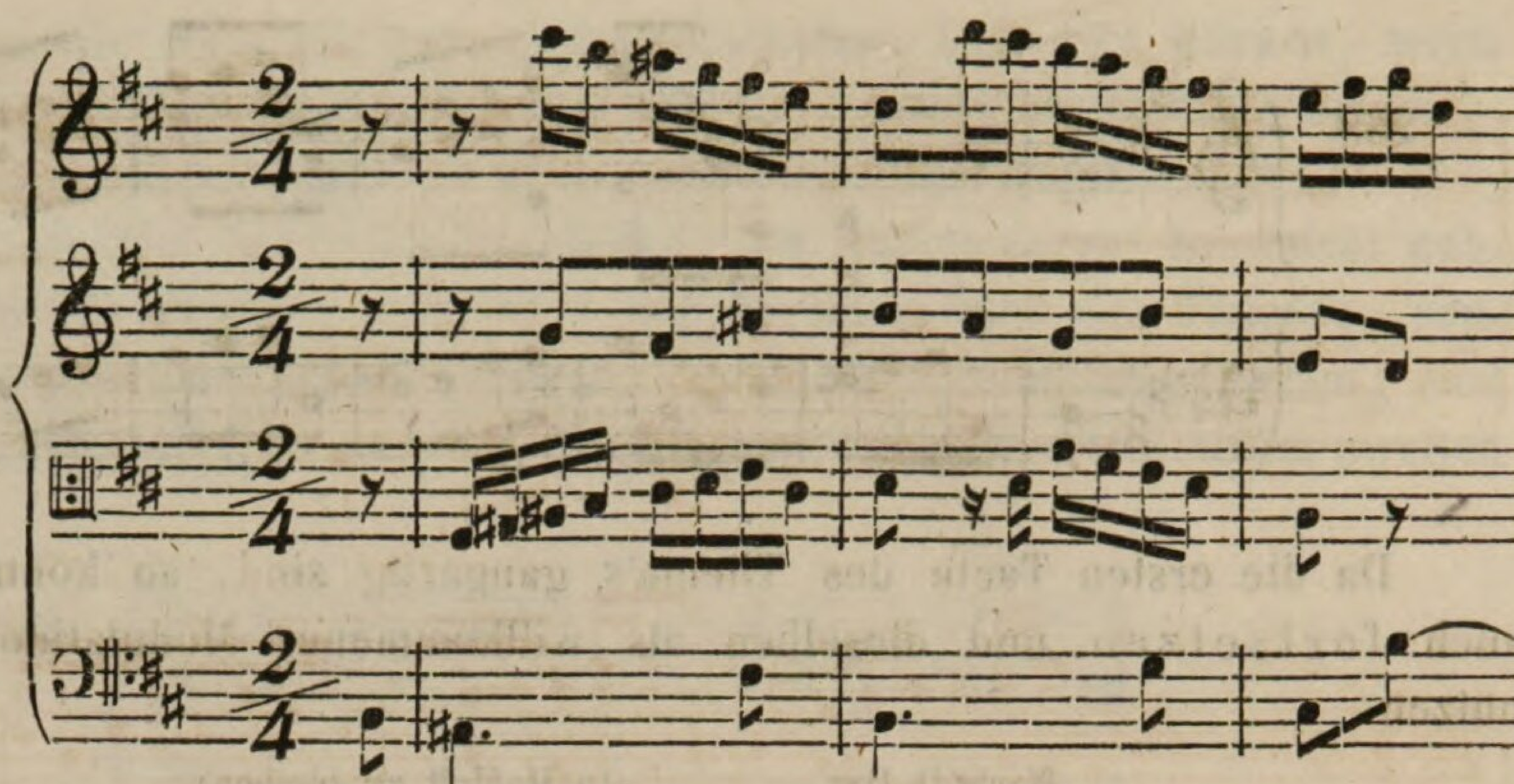
240. 

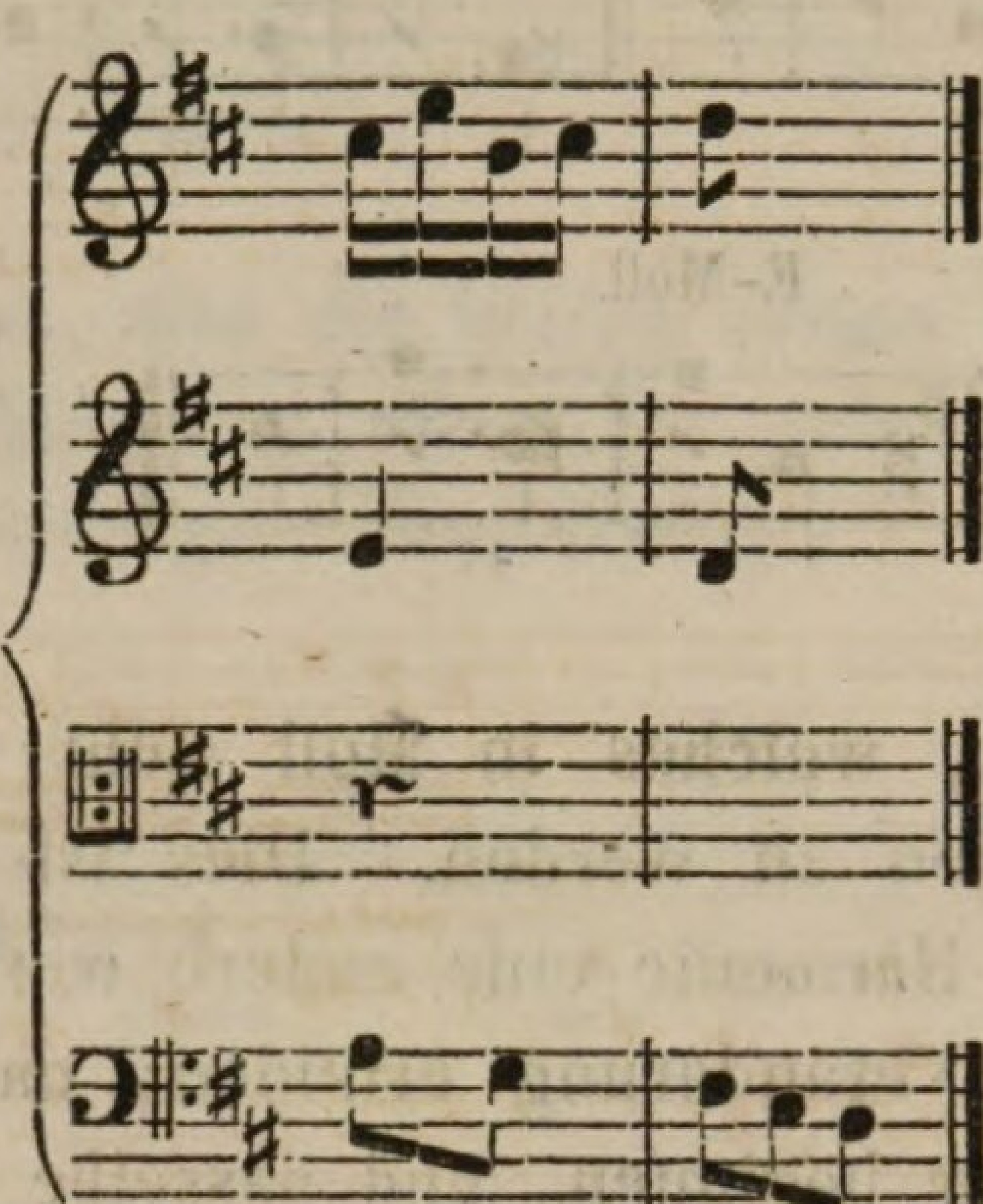
Von besonderer Erleichterung ist es, wenn das Thema gleich vor dem Beginne der Ausarbeitung, schon beim Entwurfe mit den drei Gegensätzen versehen wird, ohne gerade dabei Rücksicht auf den dreifachen Contrapunkt zu nehmen. Man hat dann wenigstens dasjenige Material, welches man nothwendiger Veränderung unterwerfen kann.

Die einfache Fuge, von welcher es sich hier handelt, ist in Benützung ihrer Mittel freier als die Doppelfuge, welche ihre zwei Themate in strengerer Weise durchzuführen hat.

Wir wollen also zuerst unser Thema mit seinen Gegensätzen herstellen.

241.
Viol. Imo.
Viol. IIdo.
Viola.
Cello.

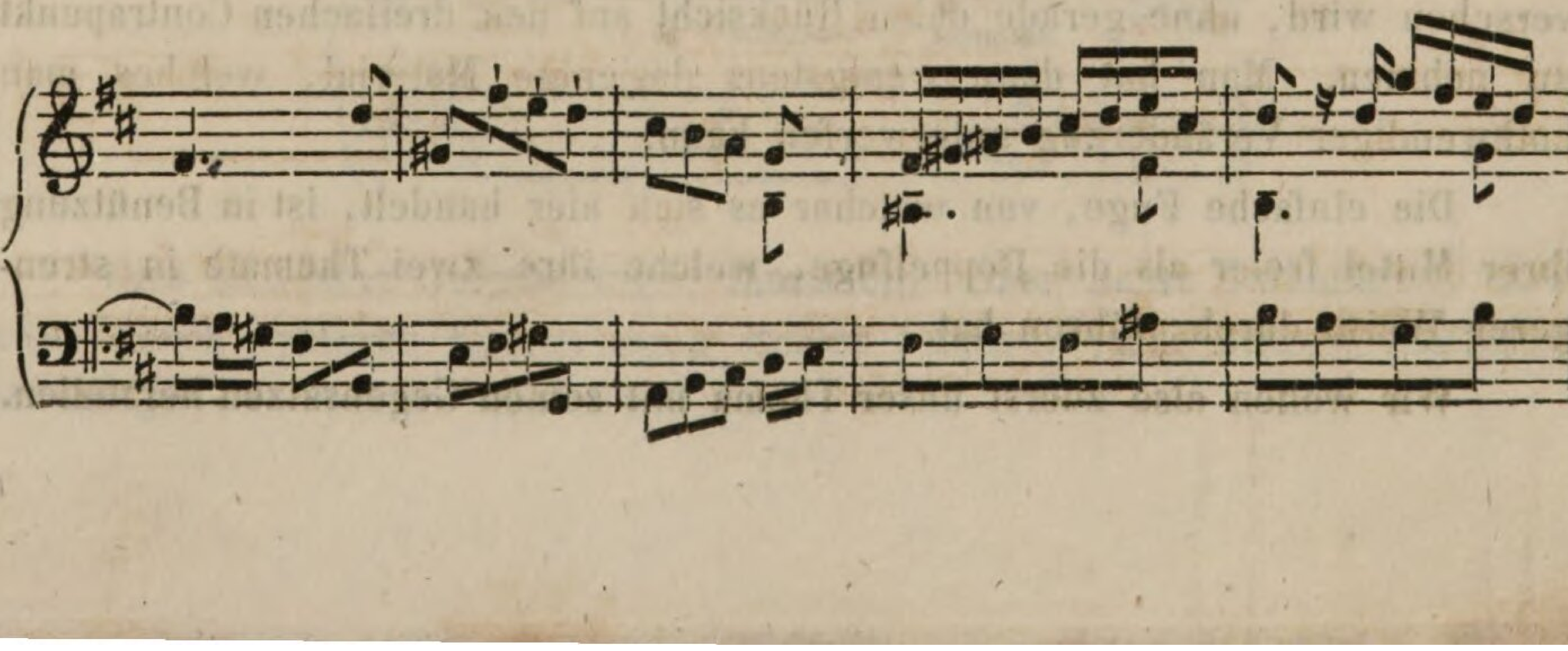


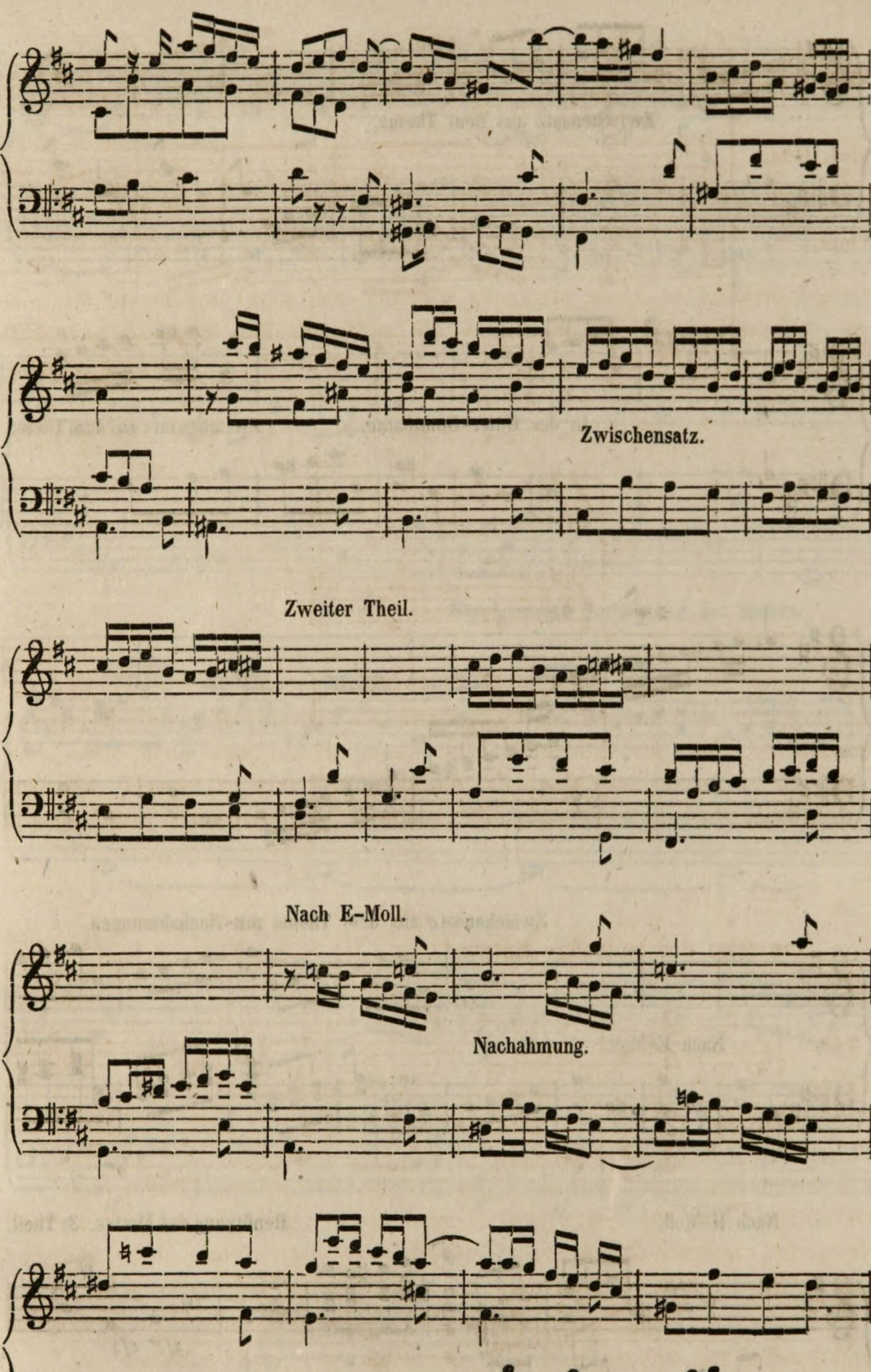


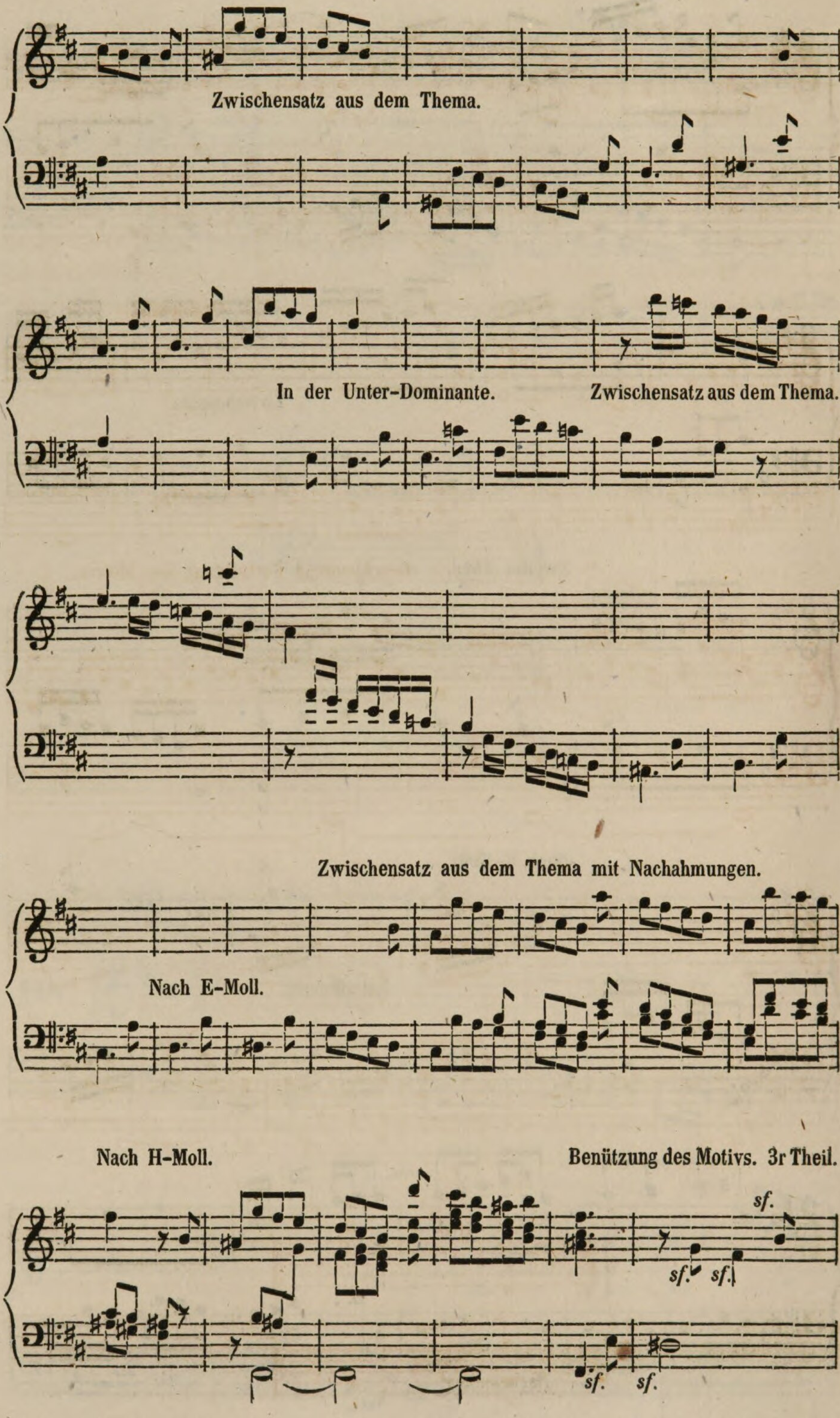
Nun folgt der beiläufige Entwurf:

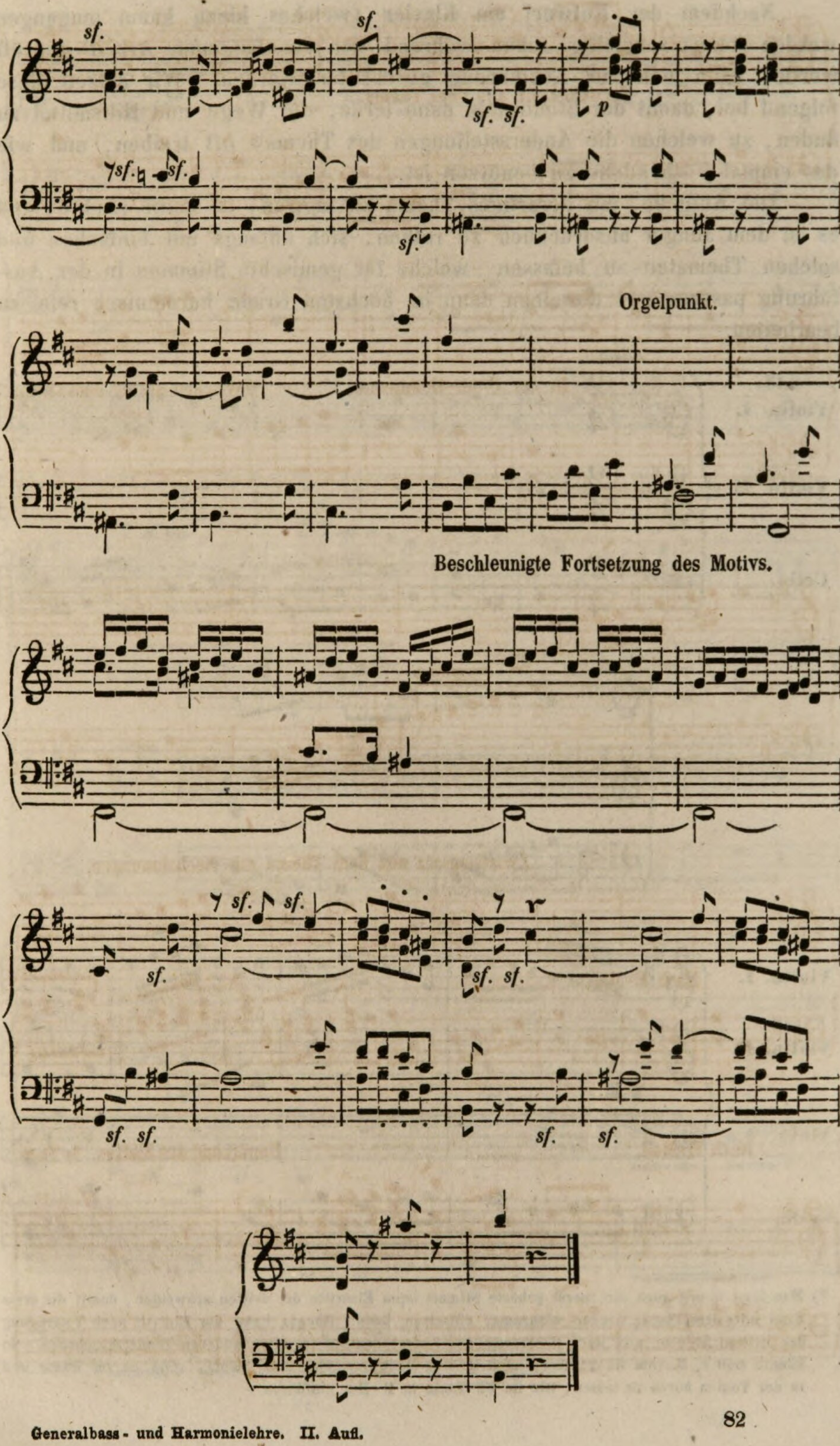
242.






Zwischensatz.
Zweiter Theil.
Nach E-Moll.
Nachahmung.
Nachahmung.


Zwischensatz aus dem Thema.
In der Unter-Dominante.
Zwischensatz aus dem Thema.
Zwischensatz aus dem Thema mit Nachahmungen.
Nach E-Moll.
Nach H-Moll.
Benützung des Motivs. 3r Theil.
sf.
sf.
sf.
sf.
sf.


Orgelpunkt.
Beschleunigte Fortsetzung des Motivs.

Nachdem der Entwurf am Klavier (welches hiezu kaum umgangen werden kann) sorgfältig schon während der angefangenen Arbeit geprüft wurde, kann nun zur Ausführung geschritten werden. Wir setzen diese folgend bei, damit der Studirende dann lerne, die Wege und Hilfsmittel zu finden, zu welchen die Andersstellungen des Thema's oft treiben, und wie das einmal Vorhandene zu benützen ist.

Die Aufgabe, ein derartiges Thema zu fugiren, ist keine leichte, und es ist dem Jünger ausdrücklich zu rathen, sich anfangs mit einfachen und solchen Thematen zu befassen, welche für gemischte Stimmen in der Ausführung passen, und dieselben dann im höchsten Grade harmonisch rein zu bearbeiten.

243.

Violin. I.

Violin. II.

Cello.

Violin. I.

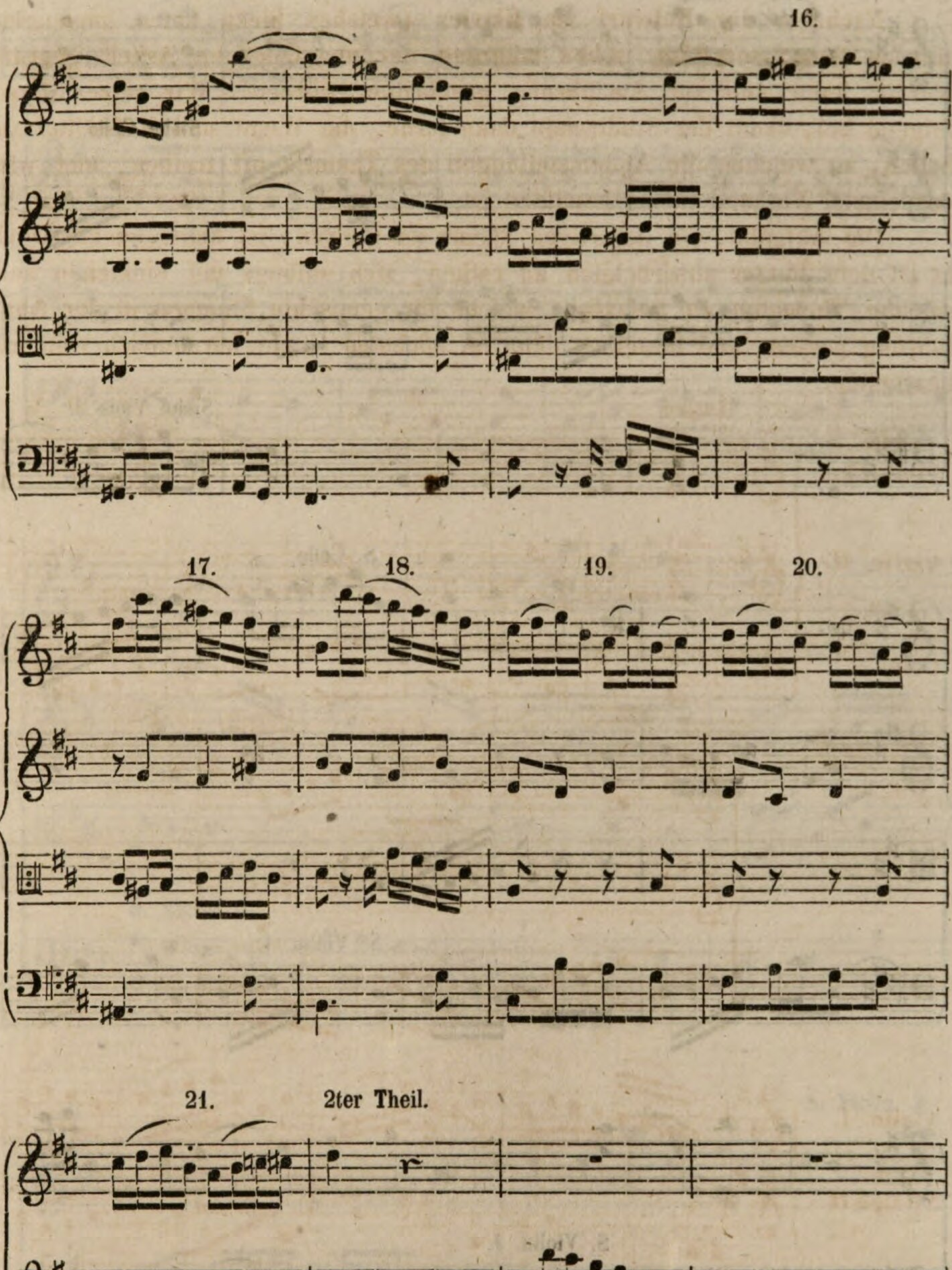
Violin. II.

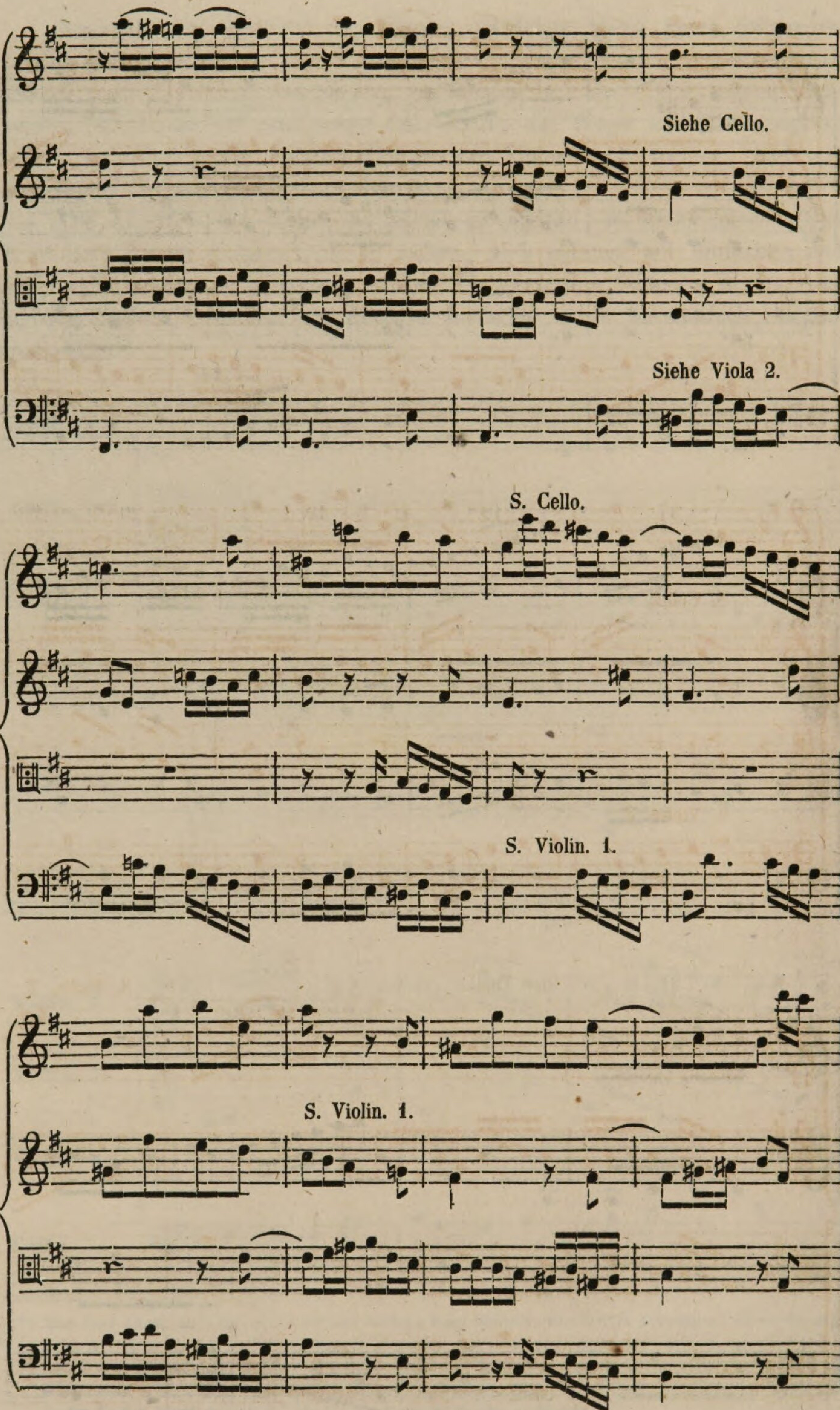
Viola.


Cello.

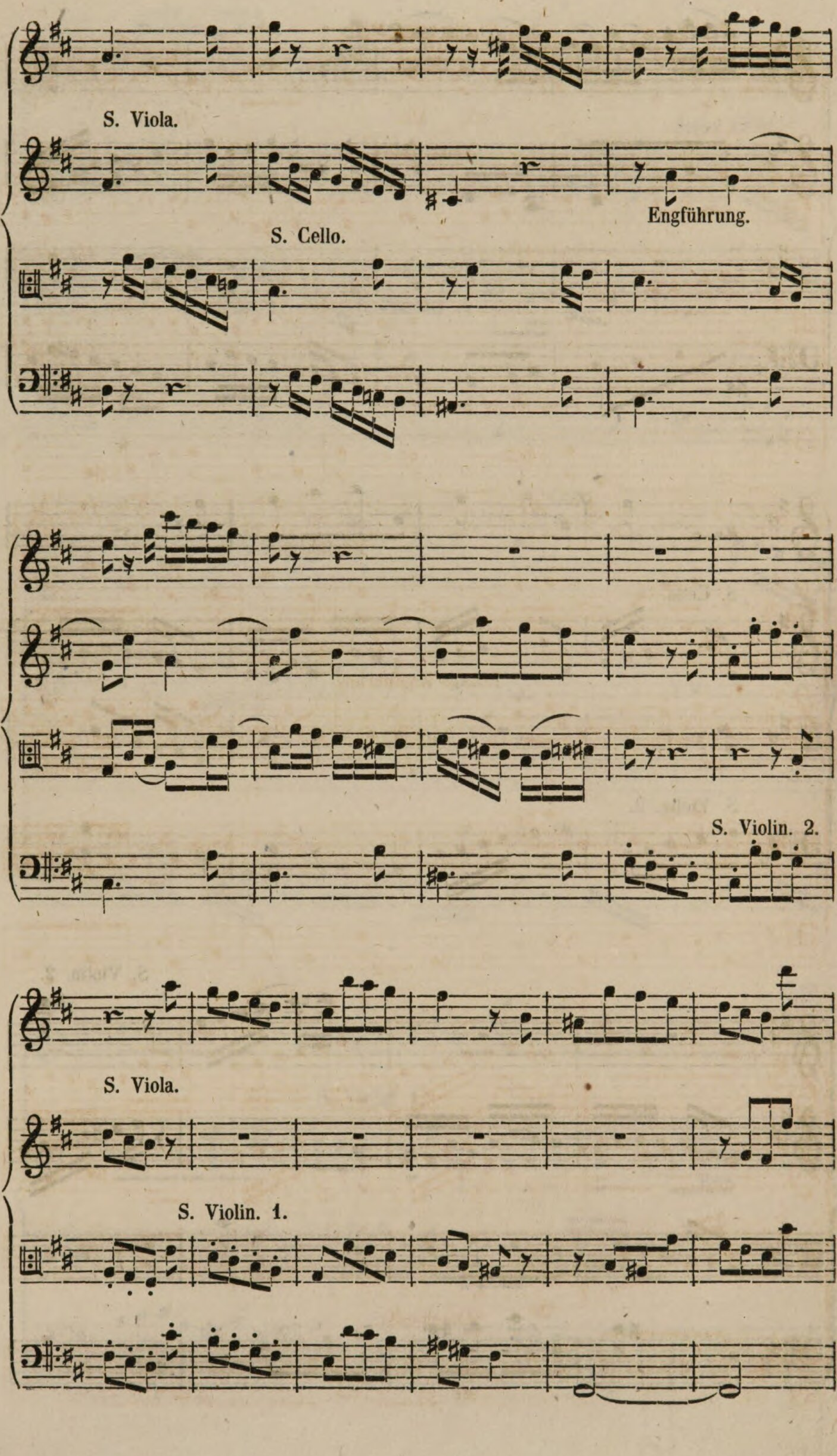


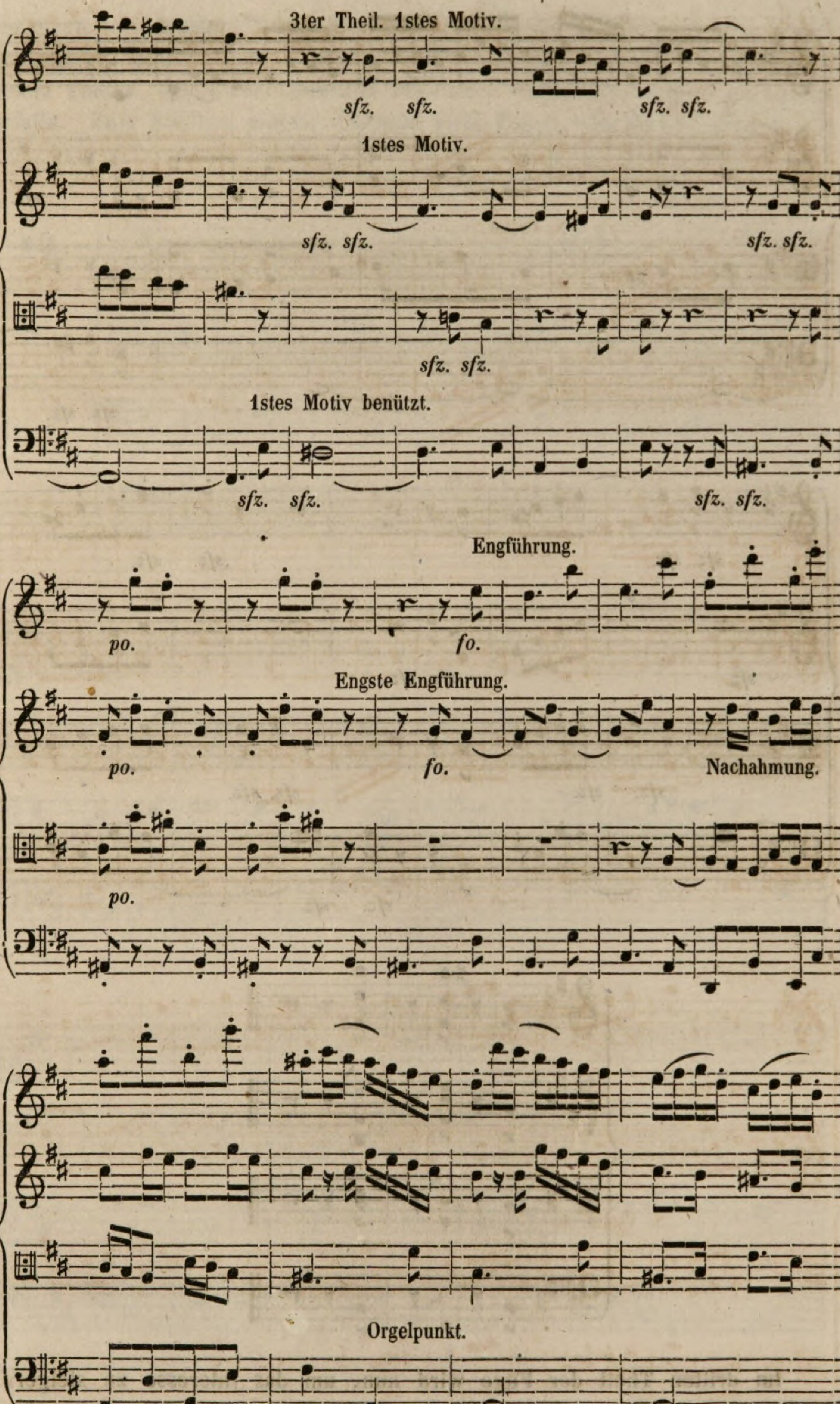
*) Man lässt häufig auch die zuerst gehörte Stimme beim Eintritte der dritten schweigen, damit die erste dann mit dem Thema wieder wirksamer einsetzen kann. Ebenso kann der Eintritt nach Vollendung der dritten Stimme und nach Benützung des Zwischensatzes in einer anderen Tonart geschehen. So könnte man z. B. vom 16. Tacte an nach D-Dur moduliren und das Thema, statt es im Basse und in der Tonica hören zu lassen, wie im 22. Tacte in D-Dur einführen.

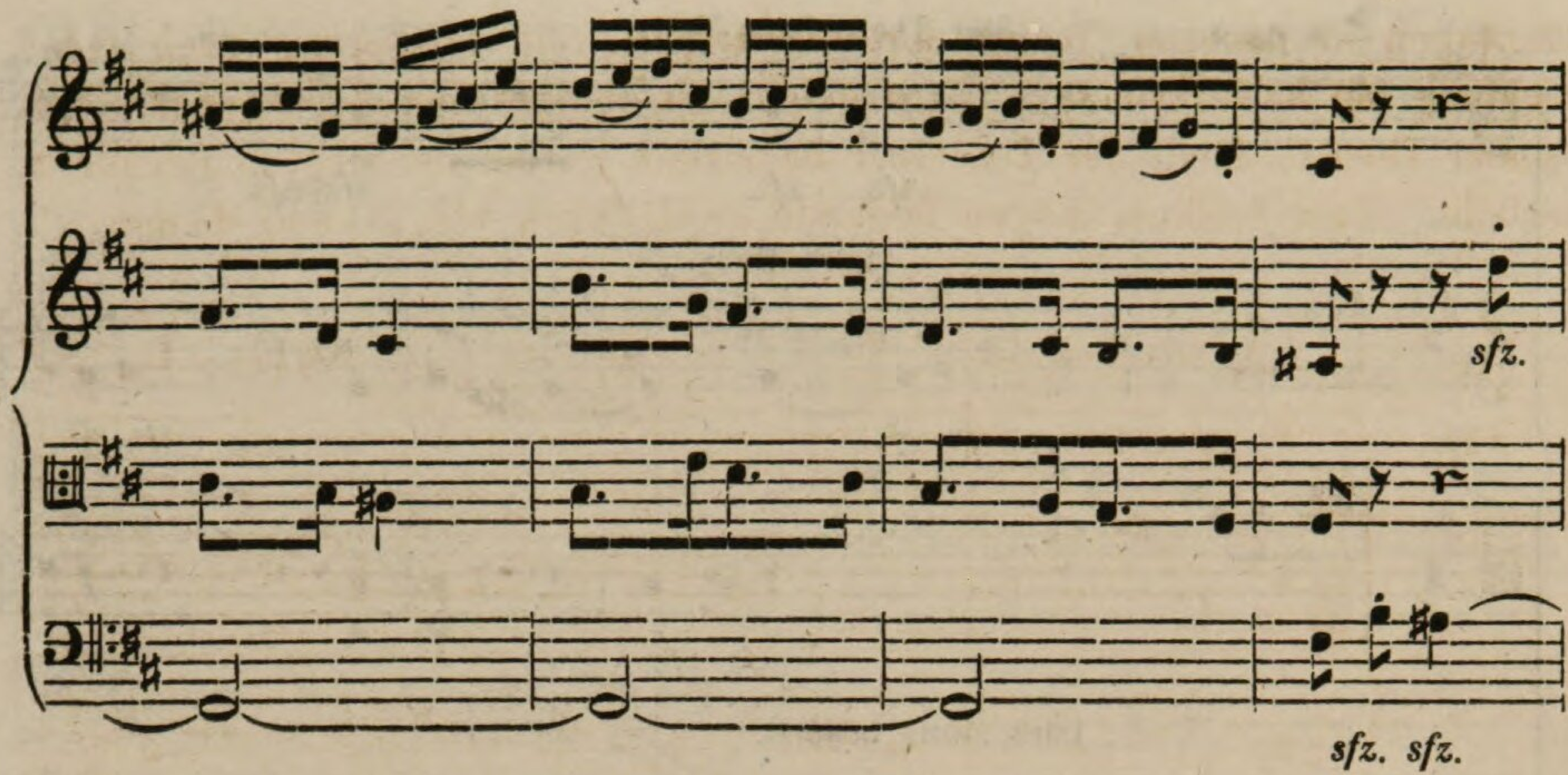

16.
17.
18.
19.
20.
21.
2ter Theil.


Siehe Cello.
Siehe Viola 2.
S. Cello.
S. Violin. 1.
S. Violin. 1.


S. Cello.
S. Violin. 2.
S. Violin. 2.


S. Viola.
S. Cello.
Engführung.
S. Violin. 2.
S. Viola.
S. Violin. 1.


3ter Theil. 1stes Motiv.
sfz. sfz.
sfz. sfz.
1stes Motiv.
sfz. sfz.
sfz. sfz.
sfz. sfz.
1stes Motiv benützt.
sfz. sfz.
sfz. sfz.
Engführung.
po.
fo.
Engste Engführung.
po.
fo.
Nachahmung.
po.
Orgelpunkt.





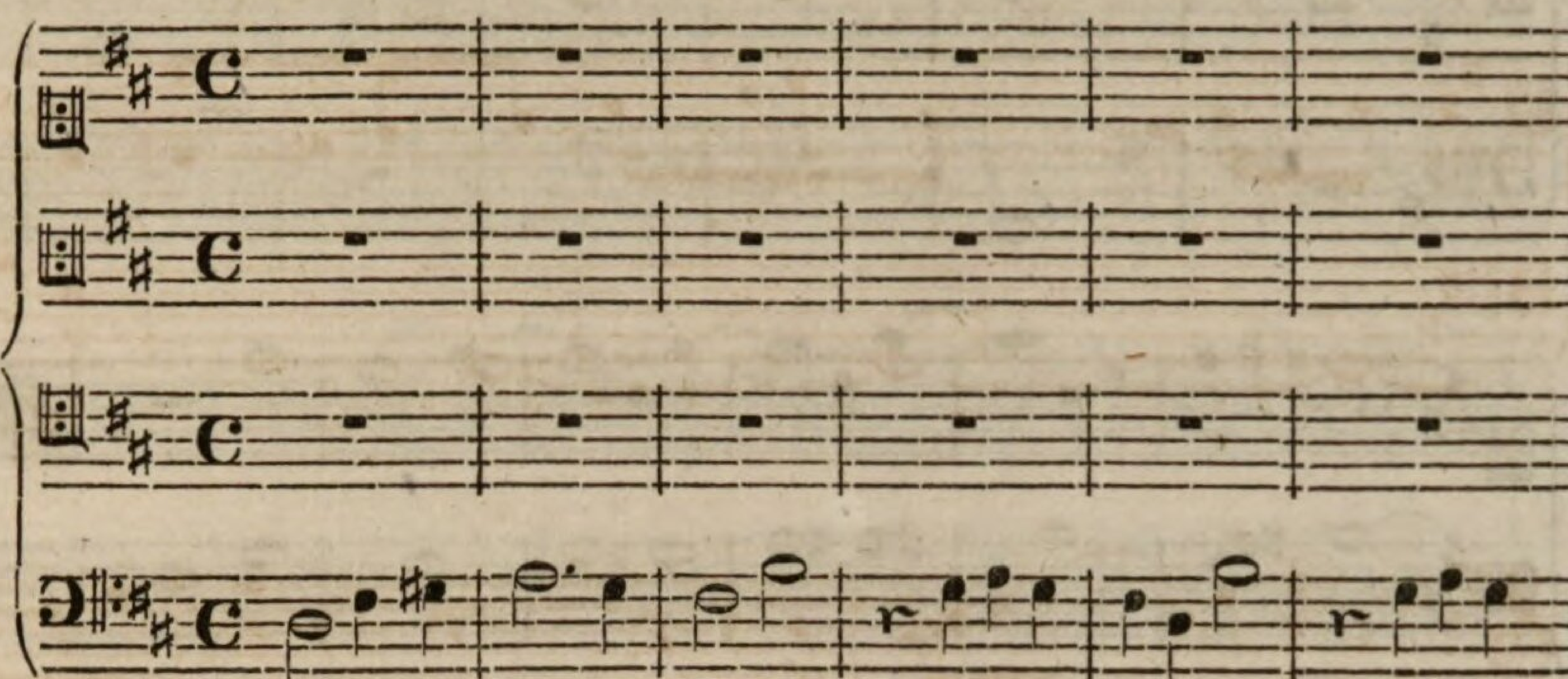


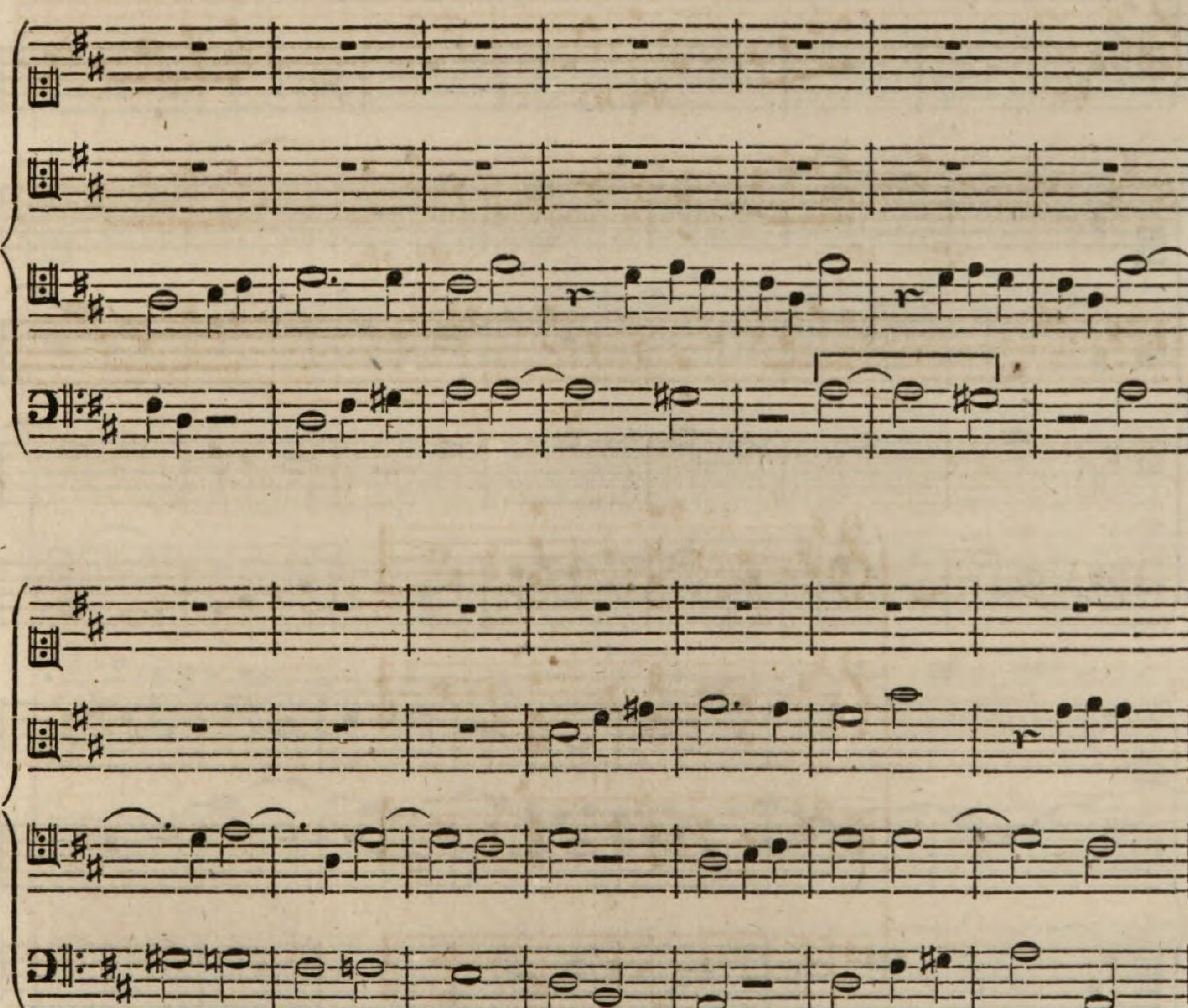
Im dritten Theil der Fuge wird nun, um das Interesse zu steigern, das Thema vollends in allen möglichen Benützungen vorgeführt, die Eng-

führungen in nächster Weise dorthin verspart, die Steigerung nach jeder Richtung hin bewerkstelligt. Dazu gehört ein inniges Durchdrungensein von seinem Thema, damit der Tonsetzer begeistert werde und nicht in Rechnerei verfalle. Zum Studium mögen folgende zwei Fugen von Danzi dienen.

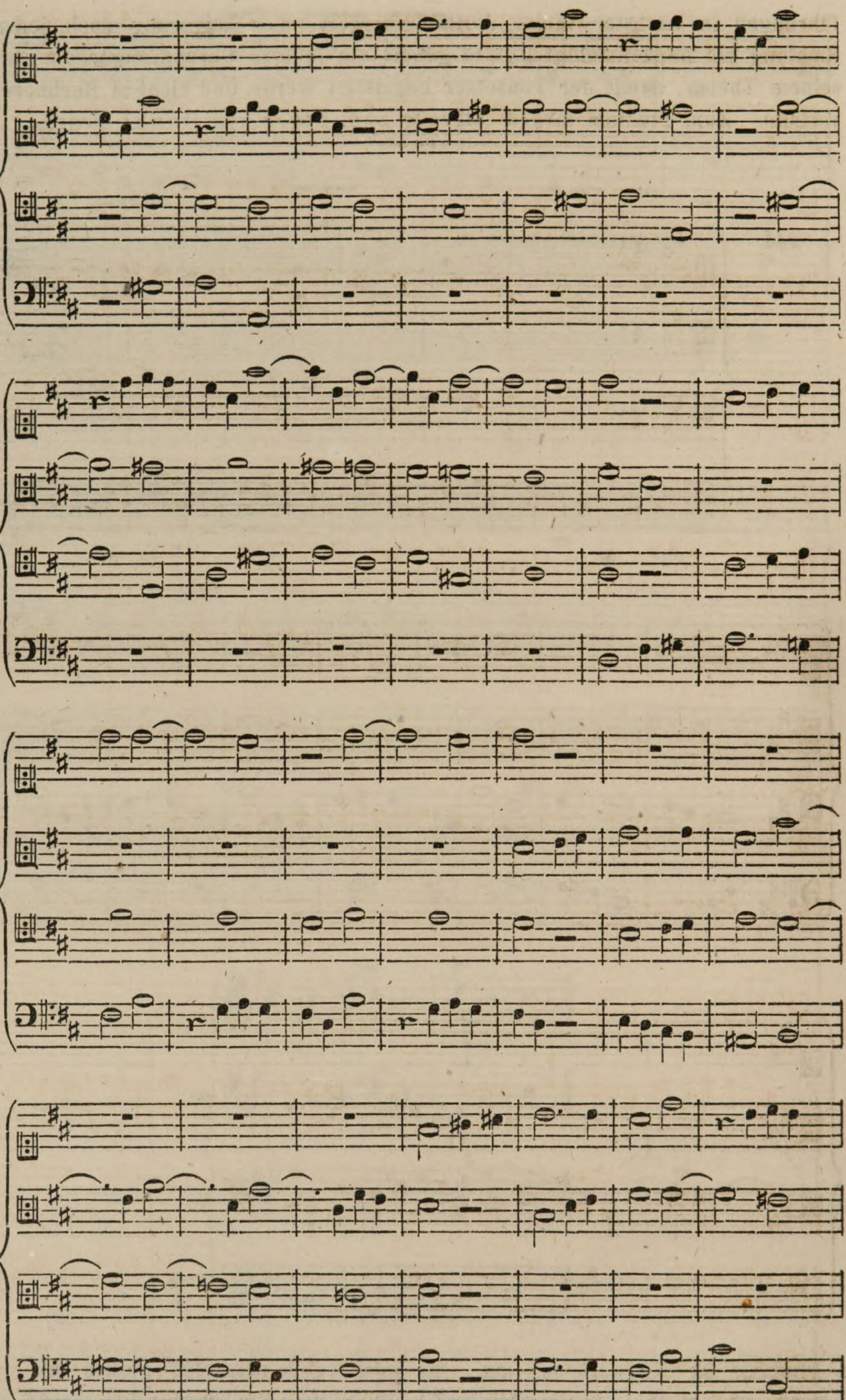
Danzi. *)

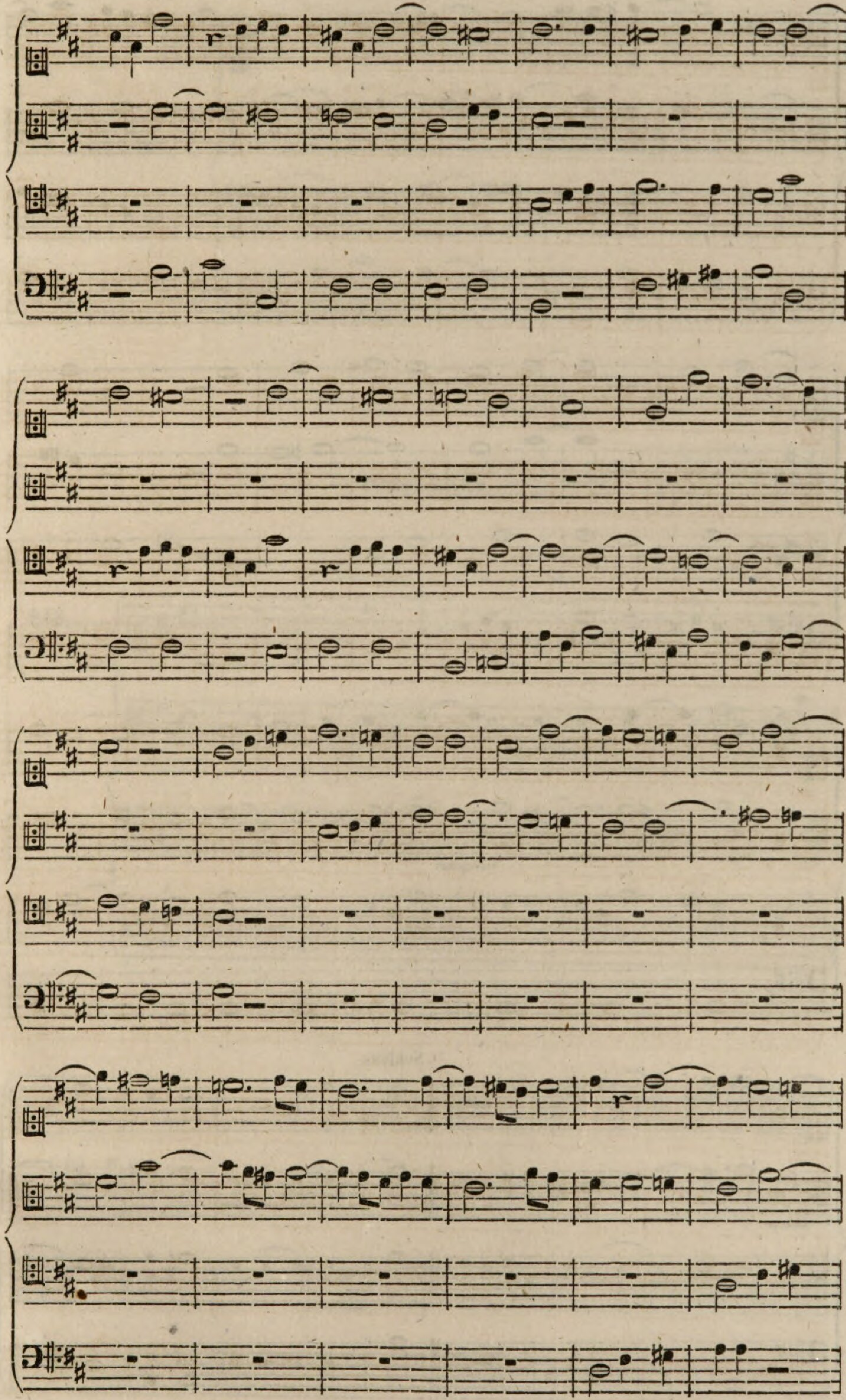
244.

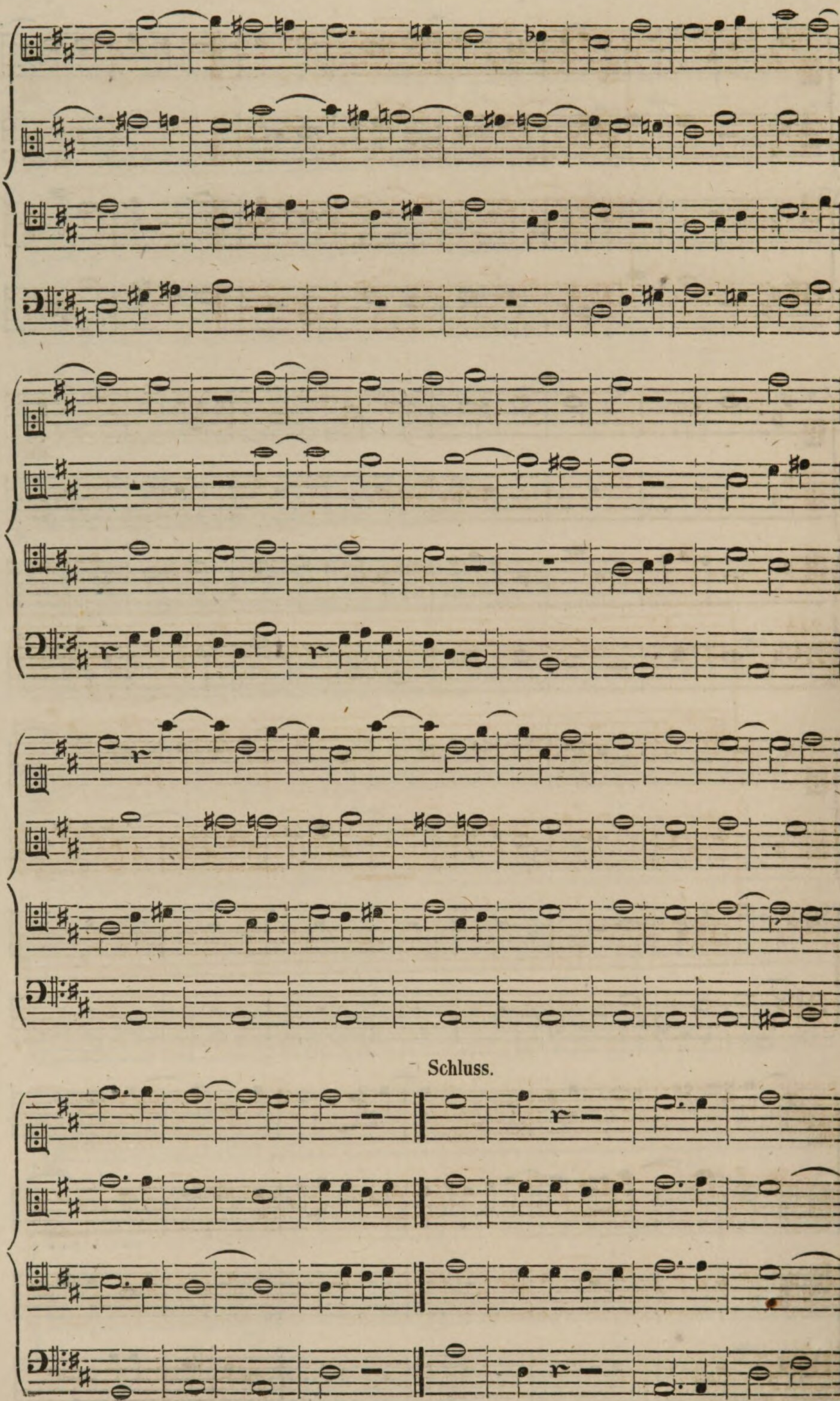




*) Geb. 1763 zu Mannheim, Vogler's Schüler, Kapellmeister zu München und Stuttgart.






Schluss.

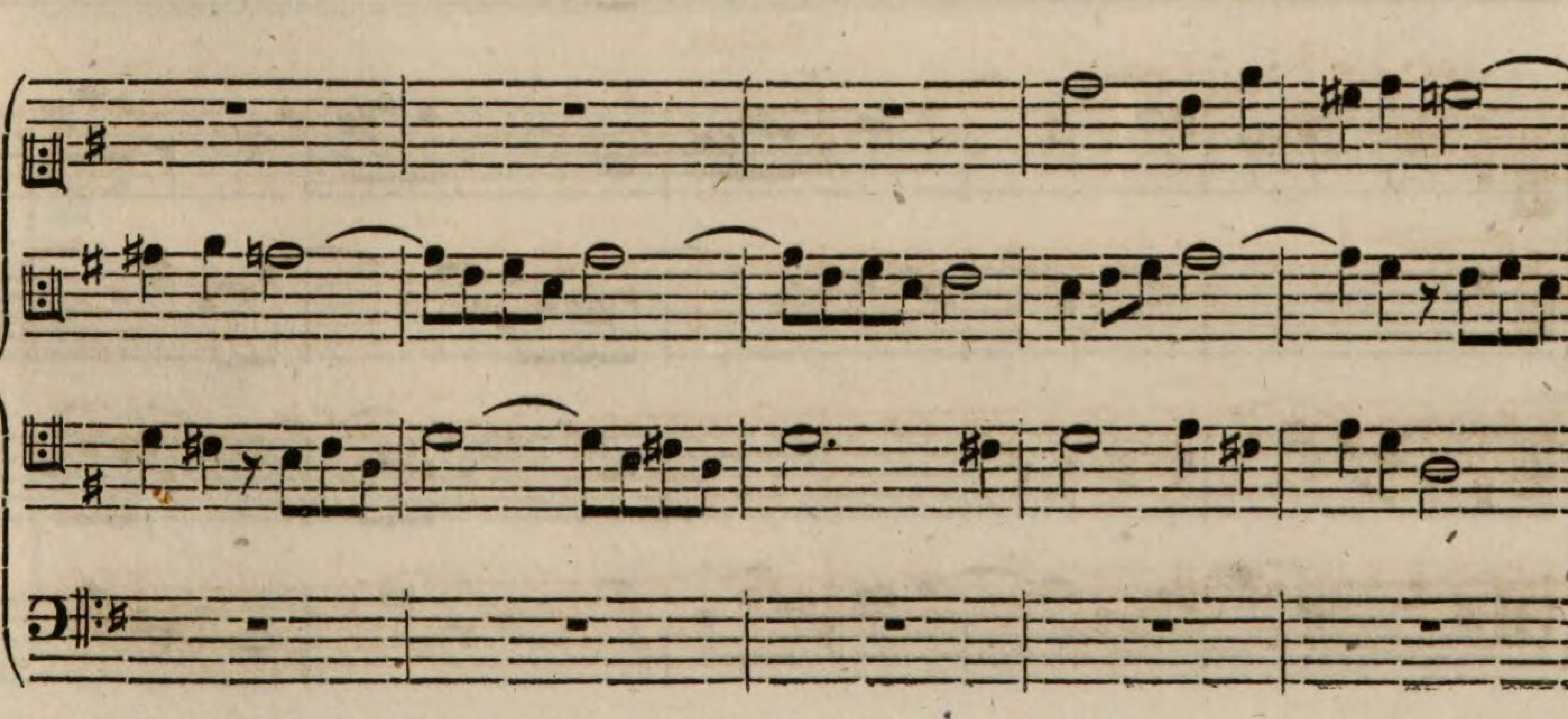


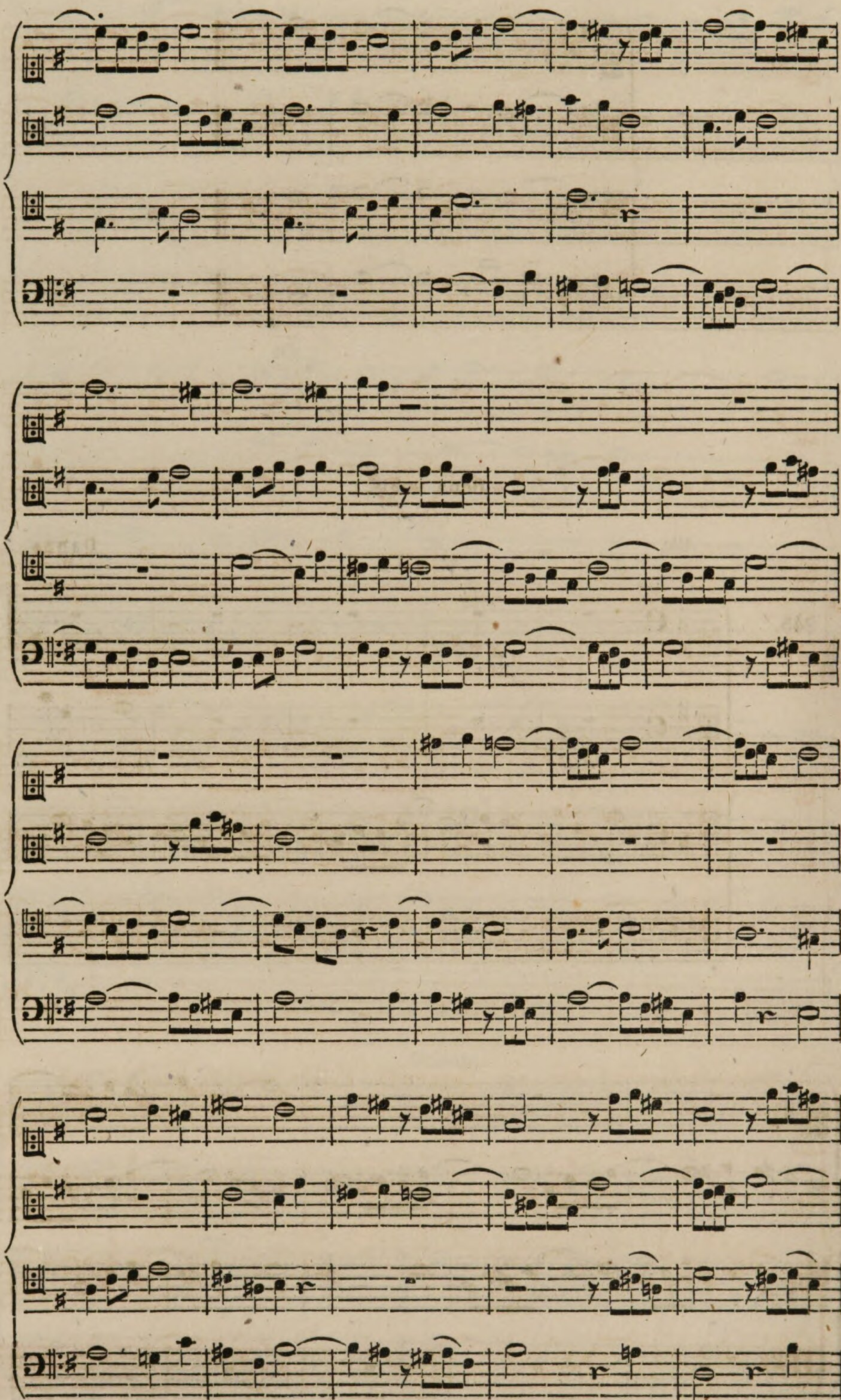
Dona nobis.

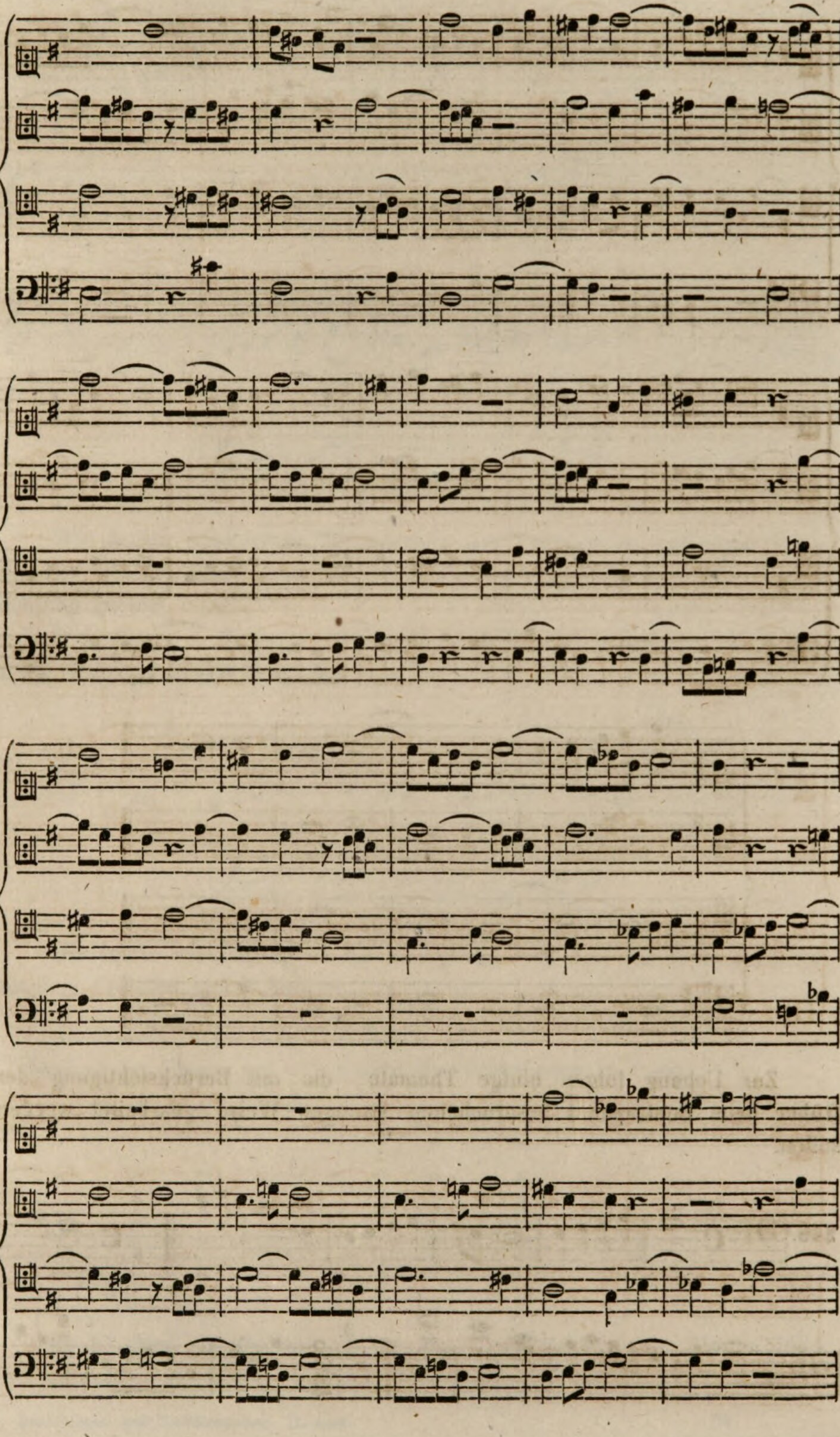
Allo. Danzi.

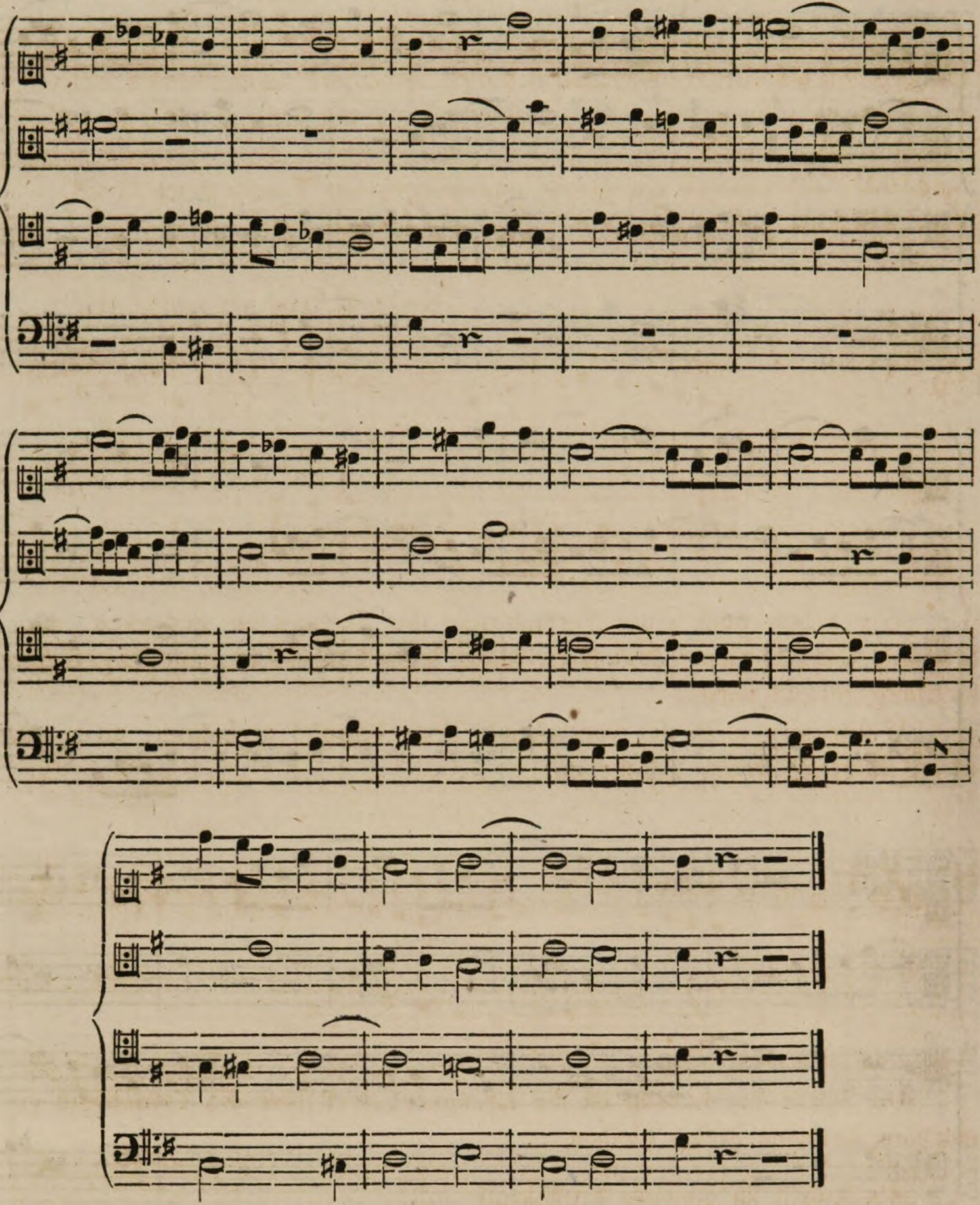
245.





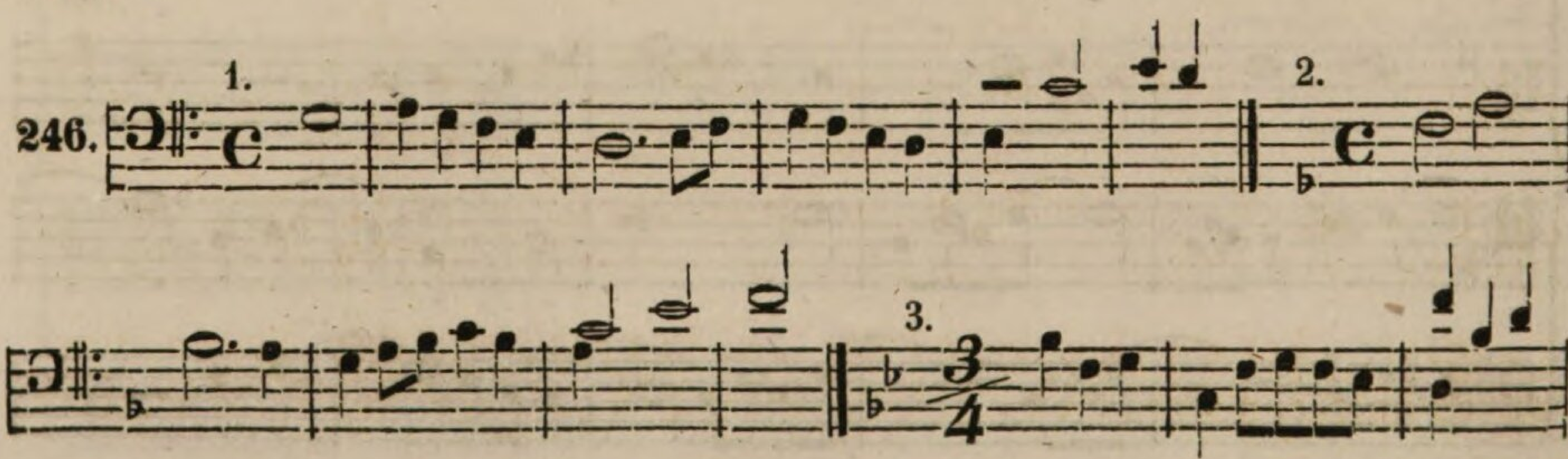




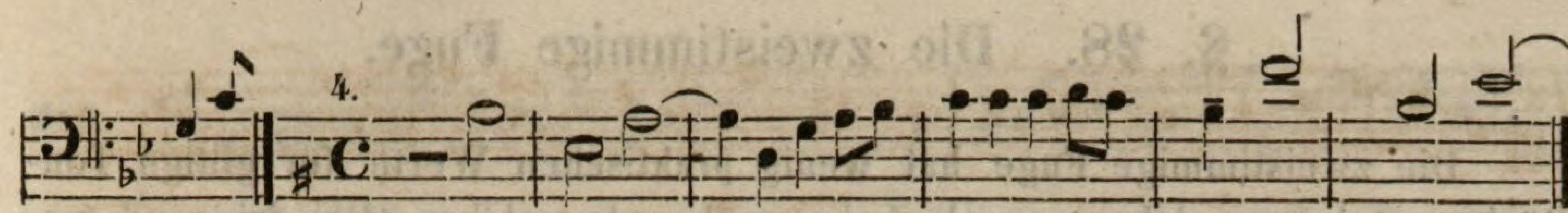


Zur Uebung folgen einige Themate, die mit Berücksichtigung der früher beim Contrapunkt besprochenen strengen Weise gearbeitet werden sollen.

246.



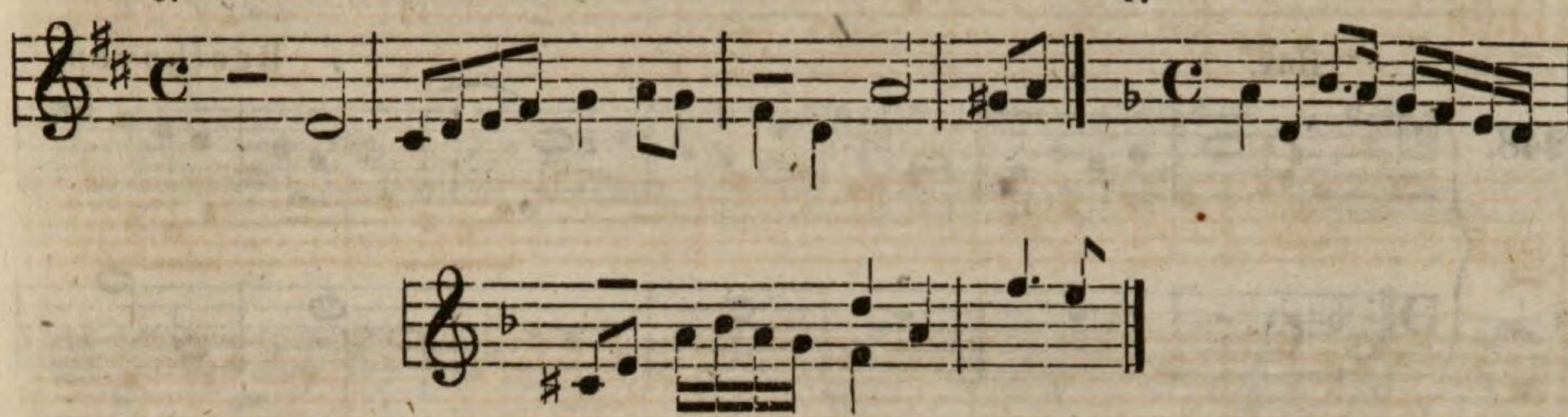
4.



5. *All.*



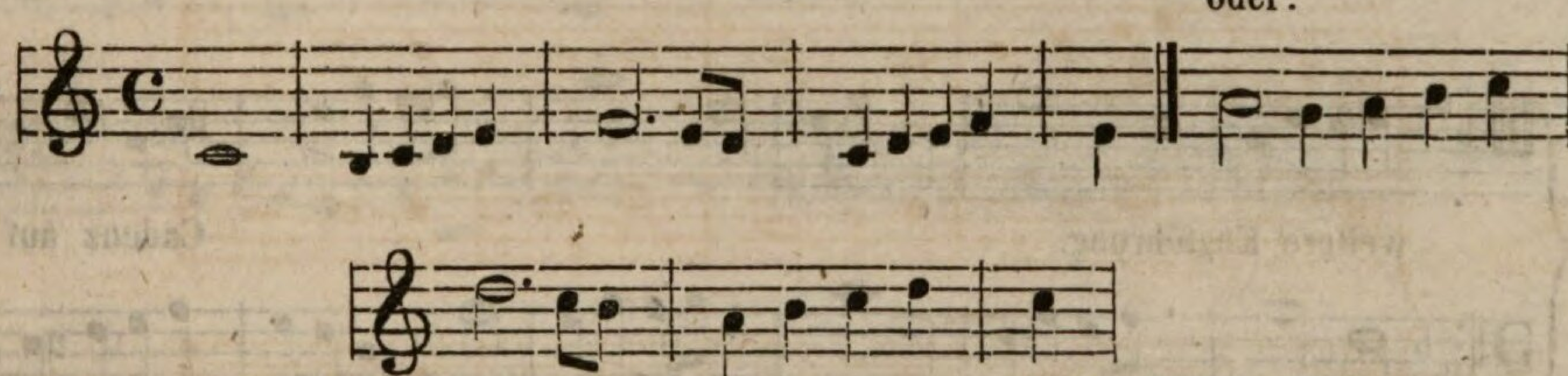
6. 7.



Wir haben noch einer Veränderung des Thema's zu gedenken, nämlich der Umkehrung desselben, indem jedes Intervall in entgegengesetzter Richtung gestellt wird.

Wollte man z. B. das vorstehende erste Beispiel verkehren, so könnte es auf folgende Weise geschehen:

247. oder:



Die letzte Verkehrung ist die strengere, weil hier die Tonschritte genau dem Urthema gleich bleiben.

Als Anhalt zu genauer Verkehrung gilt:

beginnt das Thema auf c, so setzt die Verkehrung in e ein,
„ „ „ „ d, „ „ „ „ „ d „
„ „ „ „ e, „ „ „ „ „ c „
„ „ „ „ f, „ „ „ „ „ h „
„ „ „ „ g, „ „ „ „ „ a „
„ „ „ „ a, „ „ „ „ „ g „
„ „ „ „ h, „ „ „ „ „ f „
„ „ „ „ c, „ „ „ „ „ e „

Es ist dies ein Kunstmittel für den Componisten; dem blosen Hörer wird es entgehen.

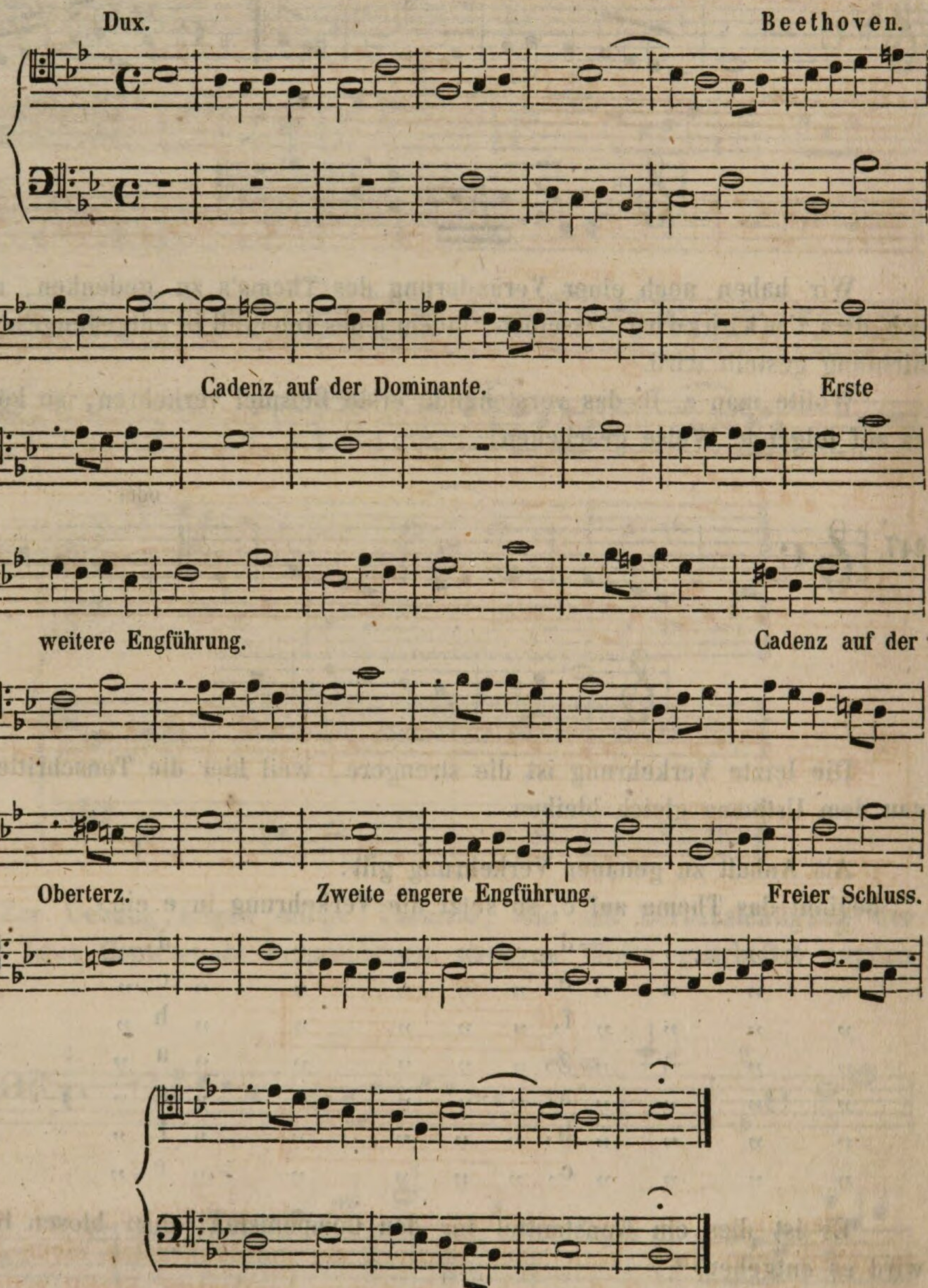
§. 28. Die zweistimmige Fuge.

Die zweistimmige Fuge hat wenig praktischen Werth für giltige Tonstücke, und kann daher nur als Lehrzweck, als solcher aber dringend empfohlen werden.

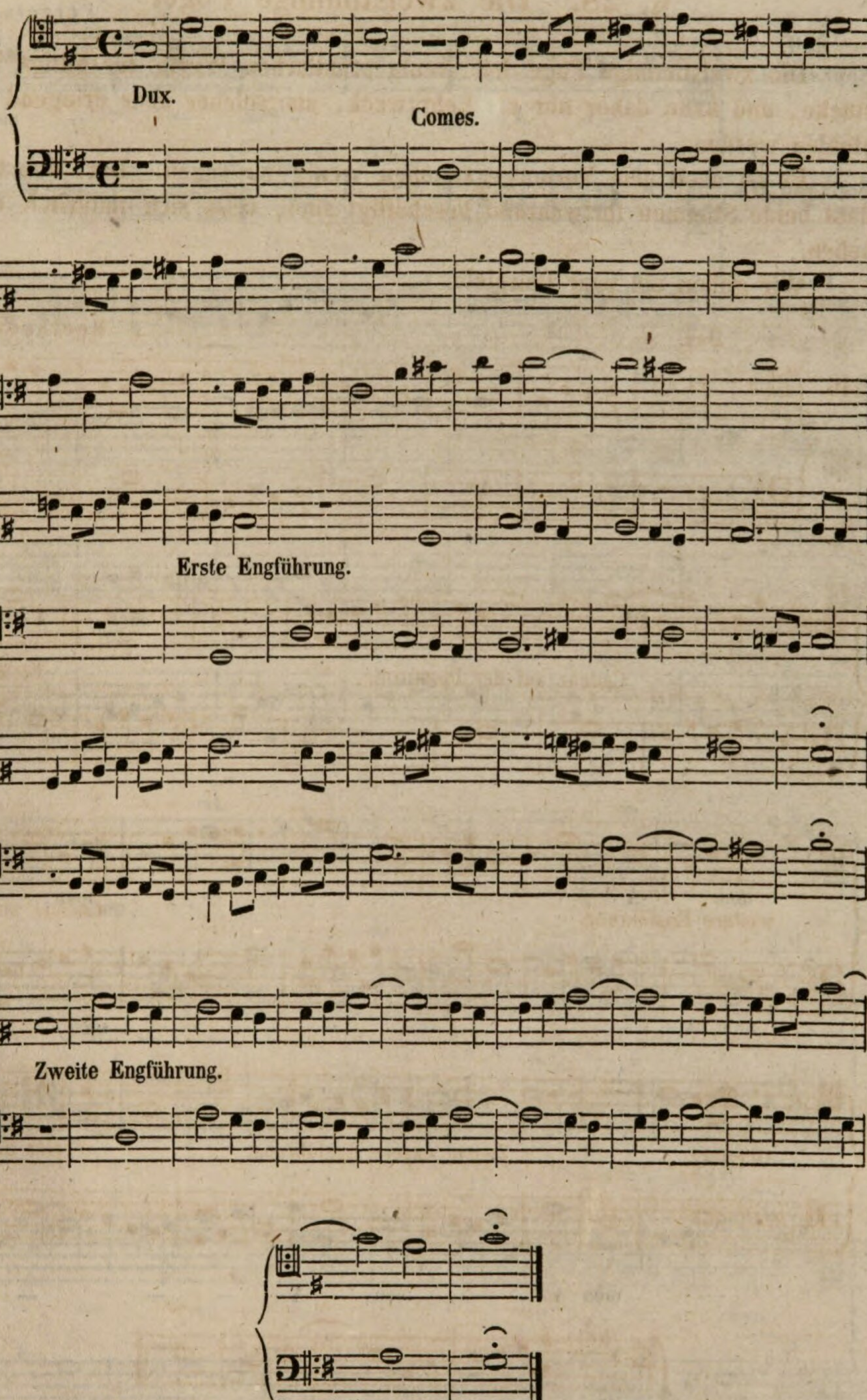
Es ist nach dem Vorhergegangenen wenig zu sagen. Der Missstand, dass beide Stimmen fortwährend beschäftigt sind, lässt sich natürlich nicht heben.

Wir geben ein paar Beispiele.

248.



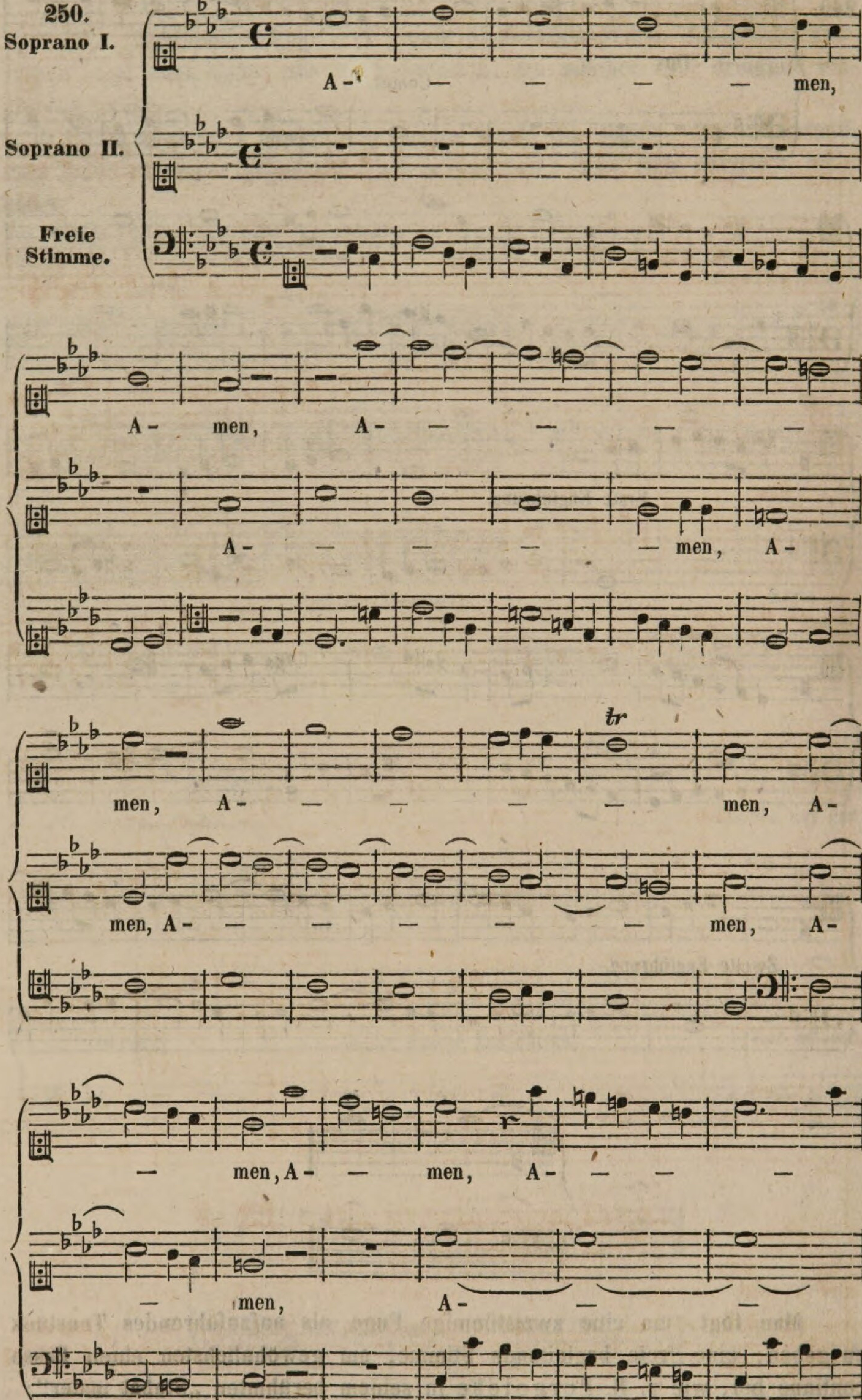
249.

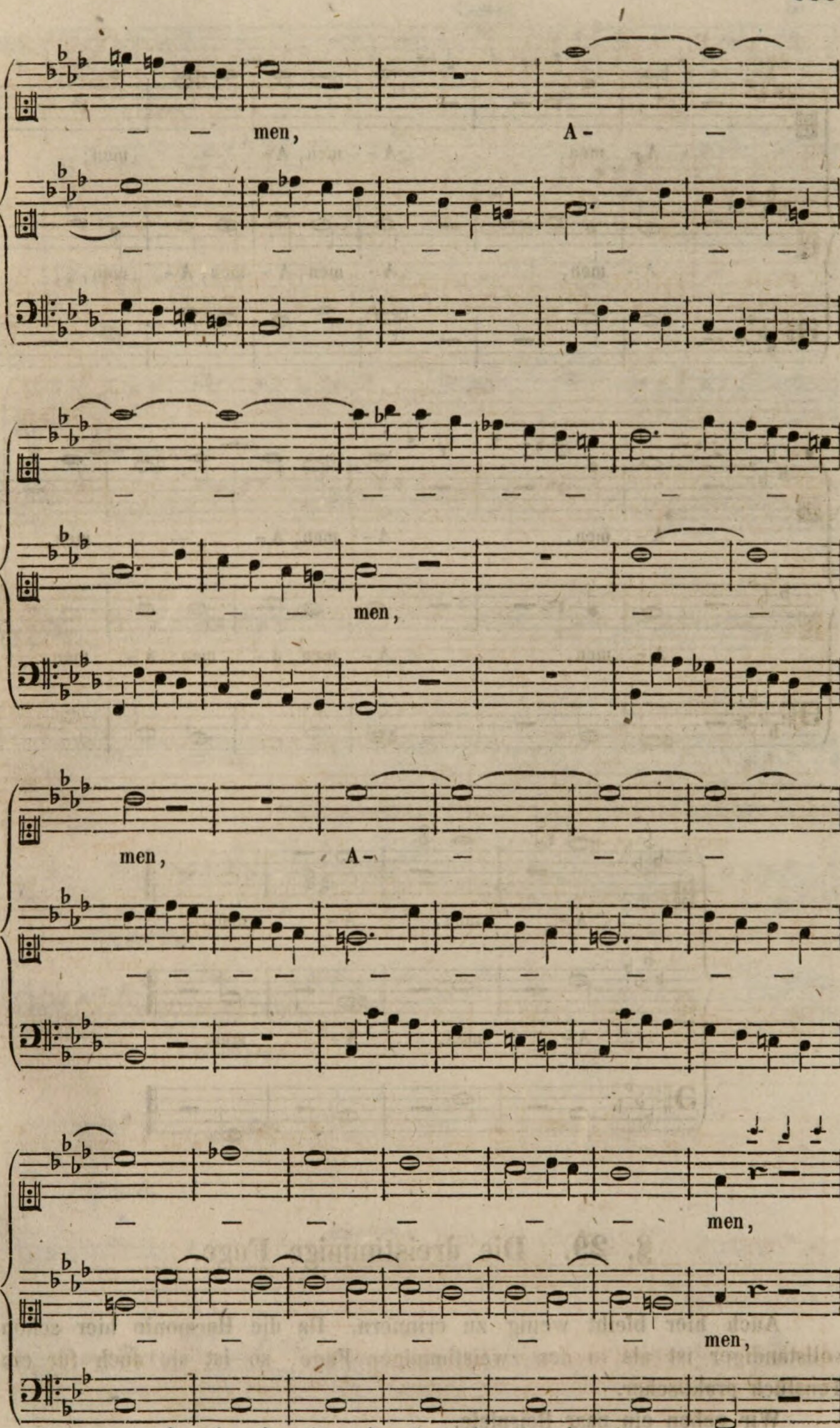


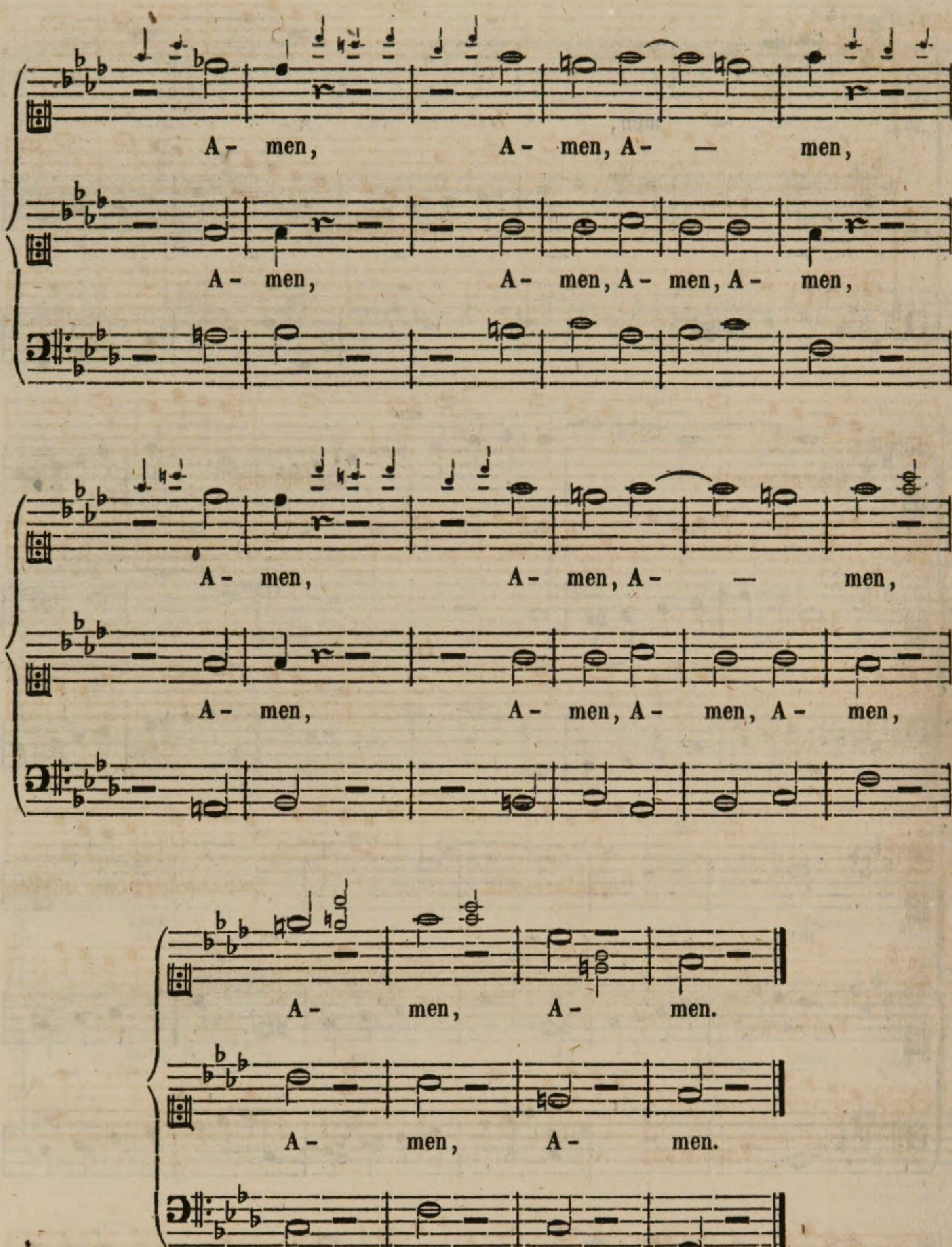
Man fügt, um eine zweistimmige Fuge als aufzuführendes Tonstück zu geben, eine freie begleitende Stimme, am gewöhnlichsten einen Basso continuo bei, wie z. B. Pergolese in seinem berühmten „Stabat mater“:

Pergolese.

250.




men, A-
men,
men, A-
men,
men,

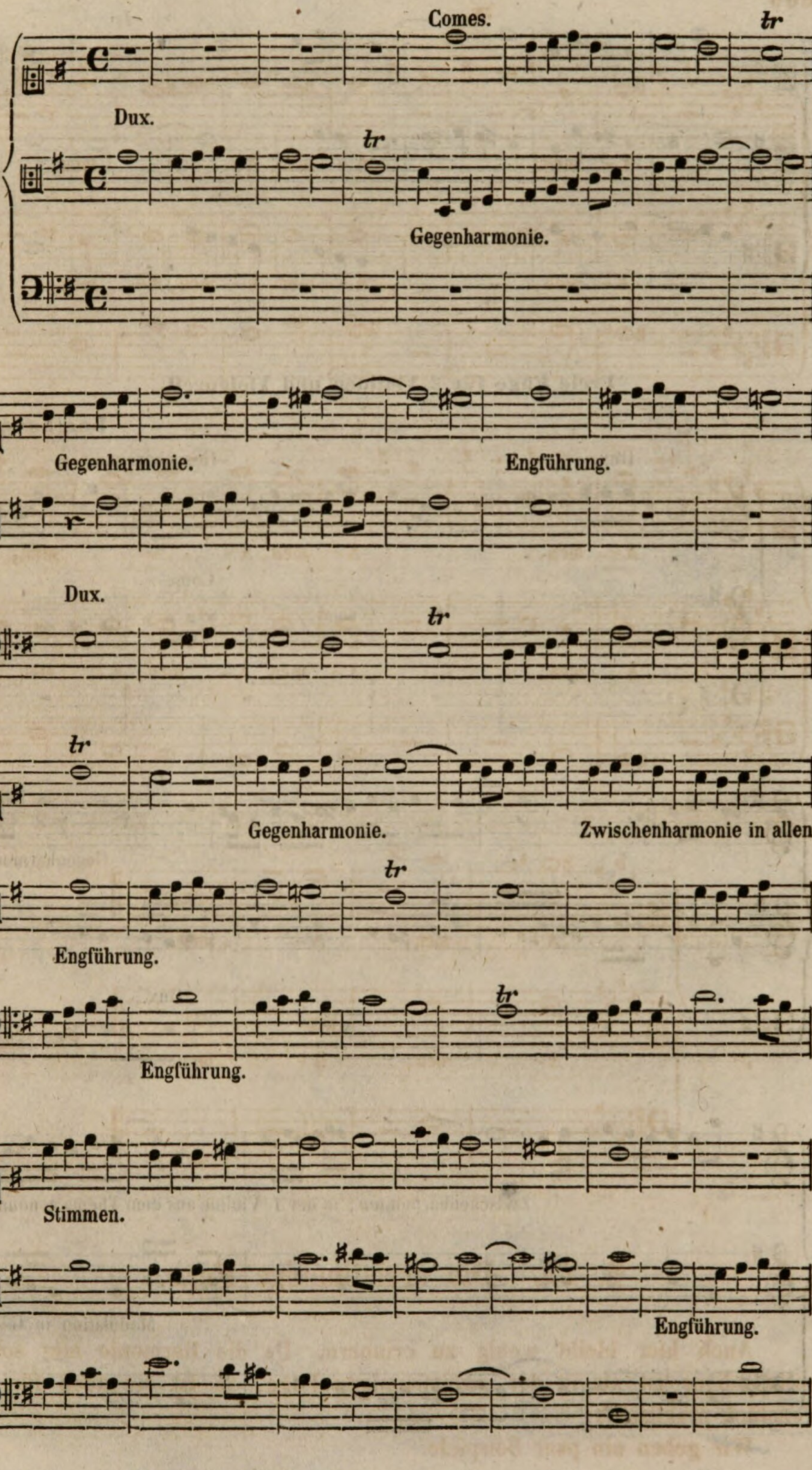


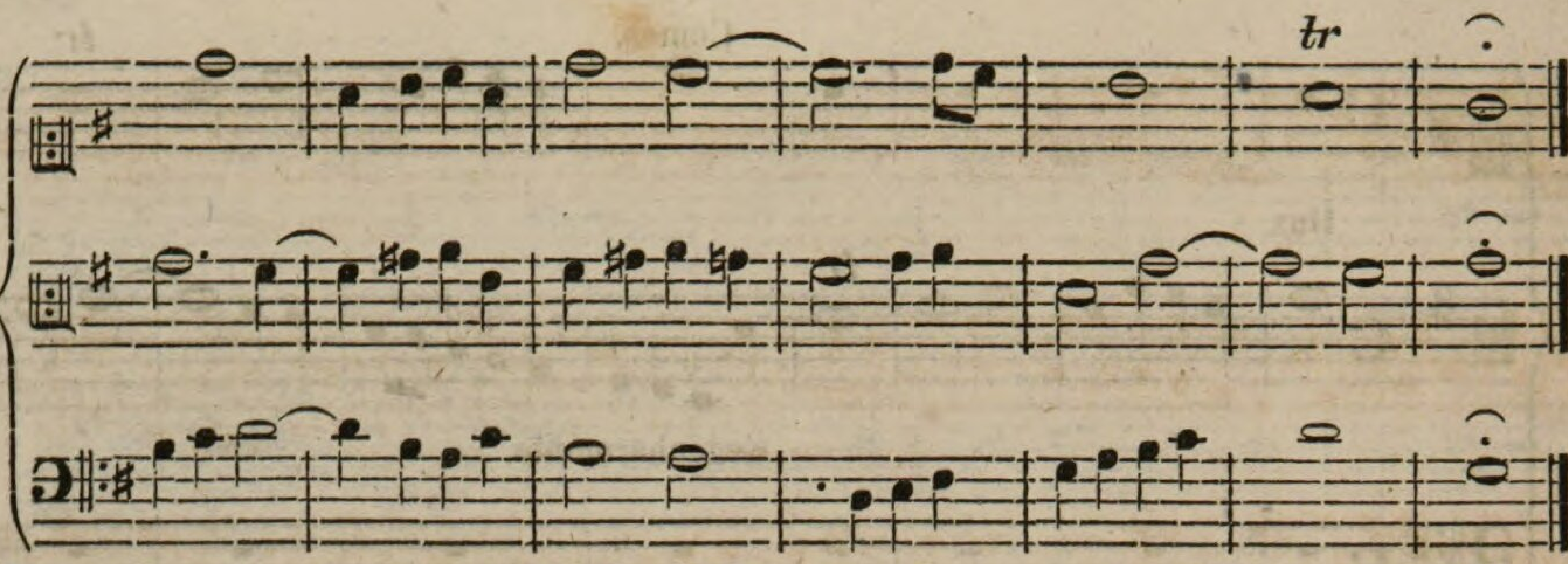
§. 29. Die dreistimmige Fuge.

Auch hier bleibt wenig zu erinnern. Da die Harmonie hier schon vollständiger ist als in der zweistimmigen Fuge, so ist sie auch für ein Tonstück praktischer.

Wir geben ein paar Beispiele.

251.

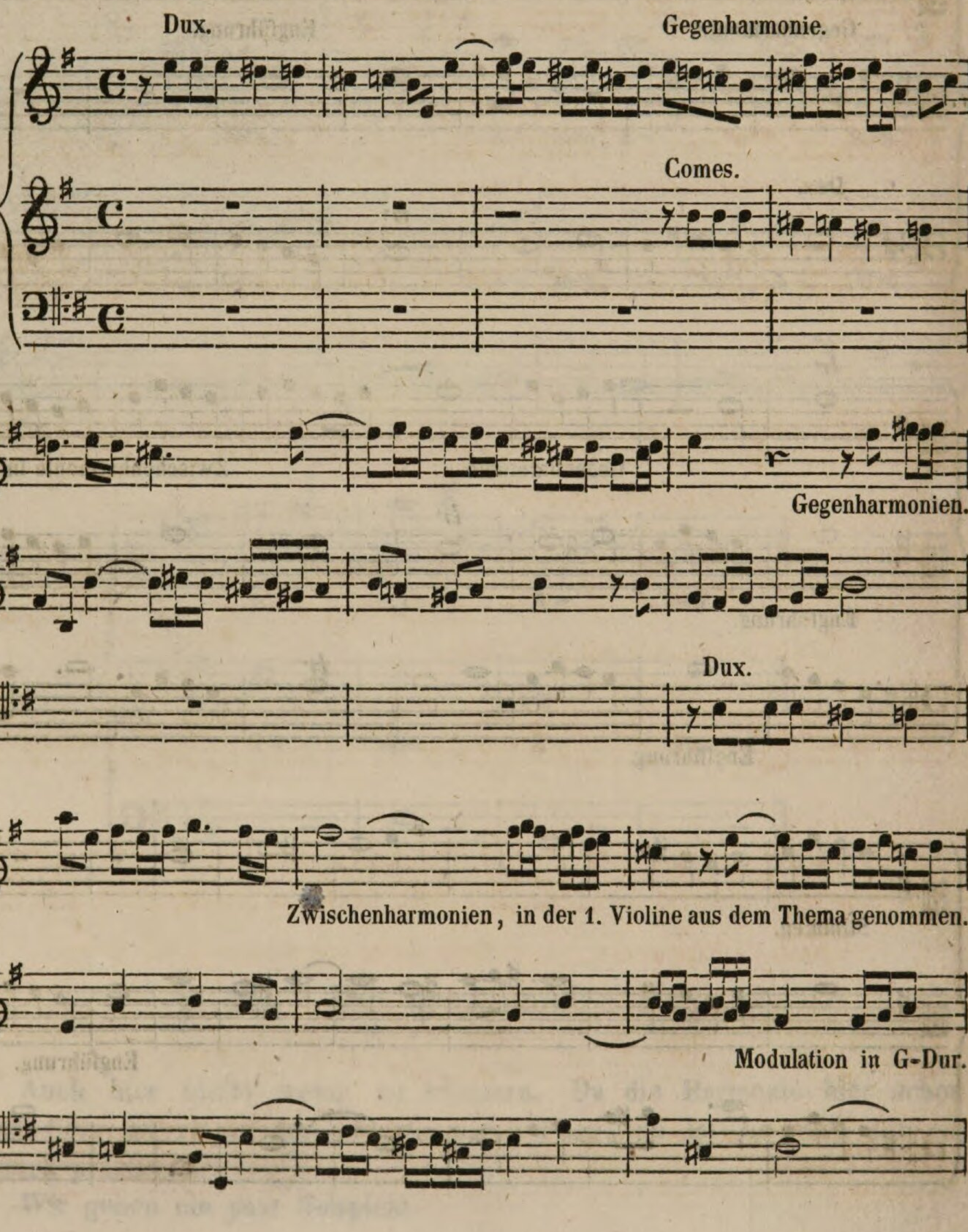

Comes.
Dux.
Gegenharmonie.
Gegenharmonie.
Engführung.
Dux.
Gegenharmonie.
Zwischenharmonie in allen
Engführung.
Engführung.
Stimmen.
Engführung.

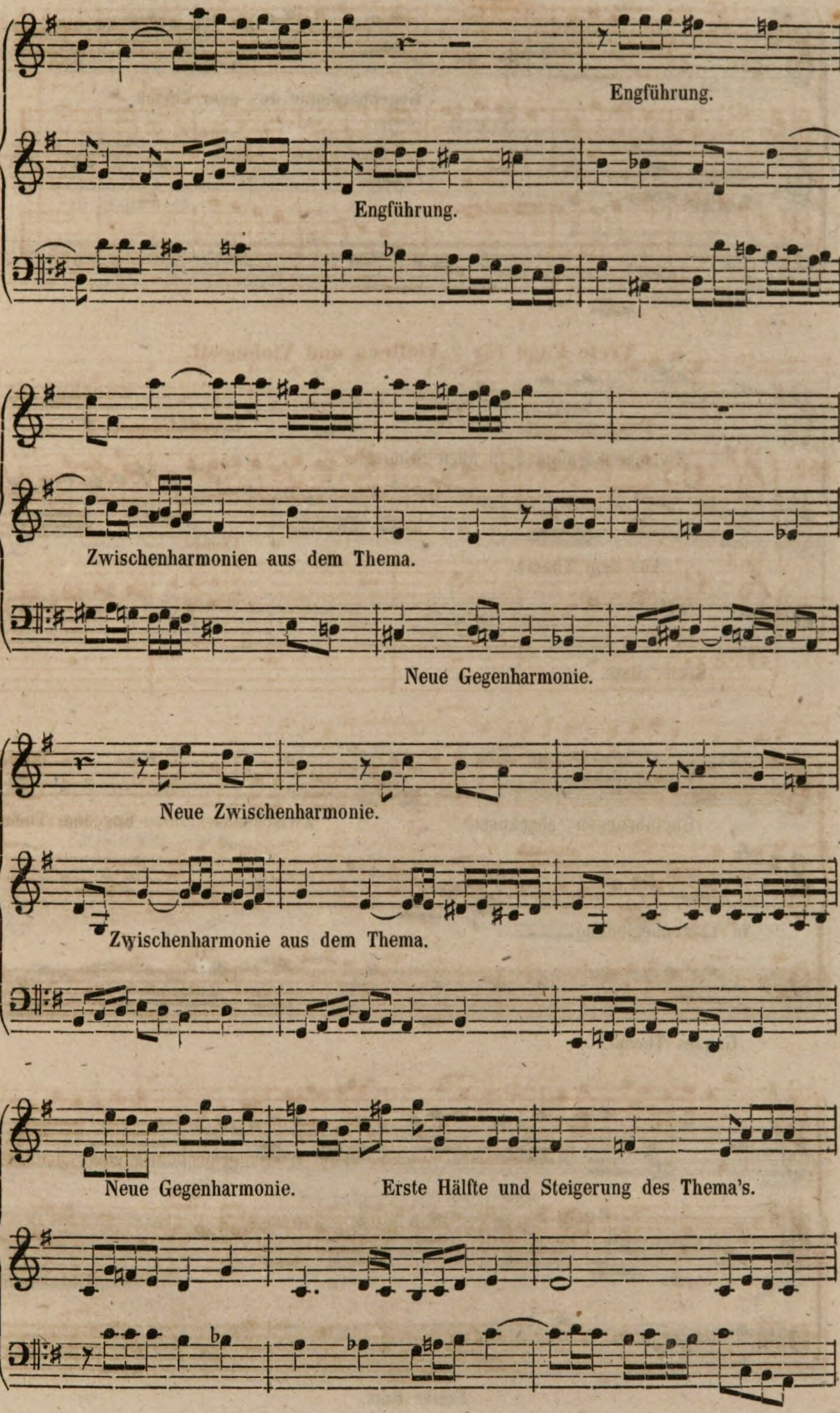


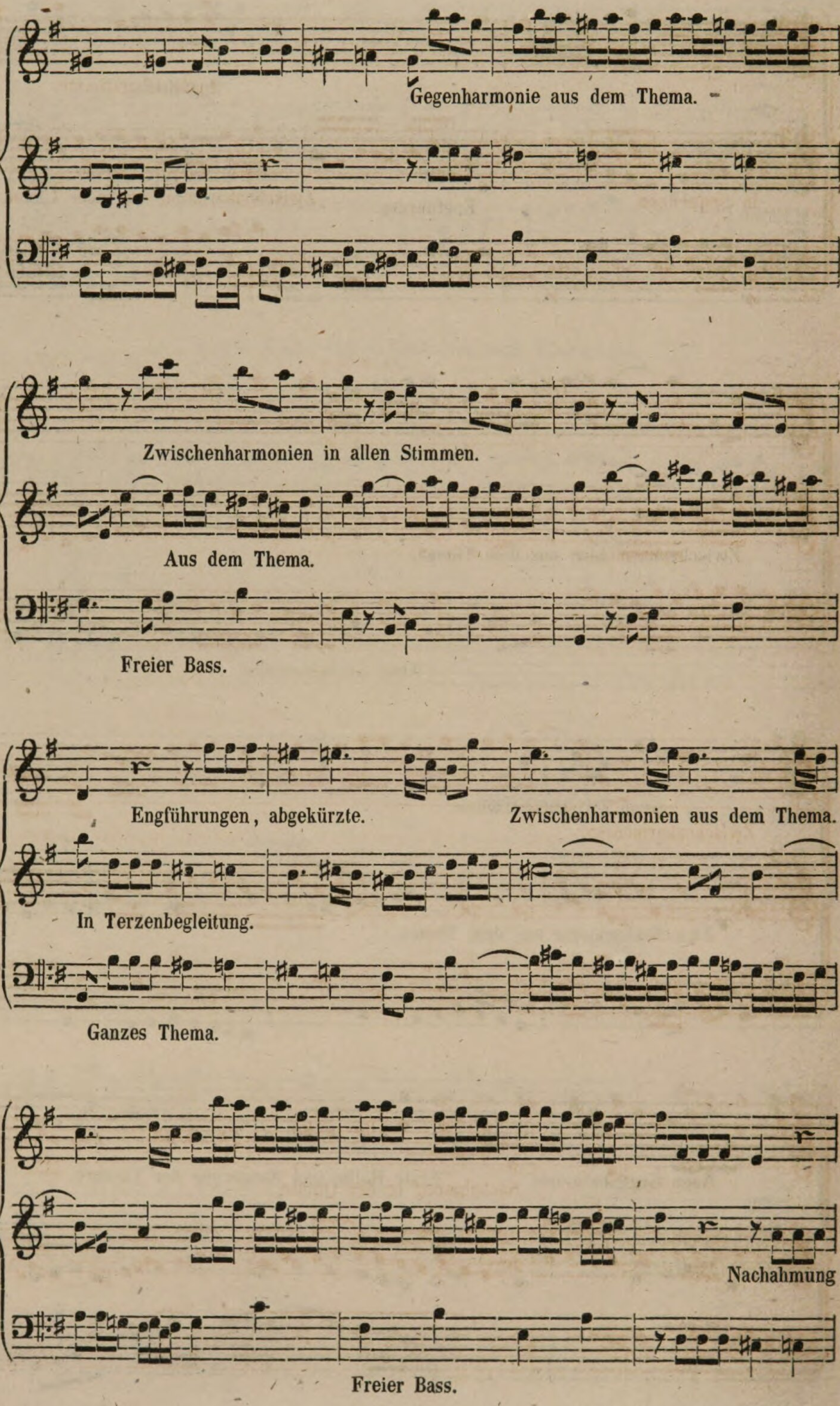
Freie Fuge für 2 Violinen und Violoncell.

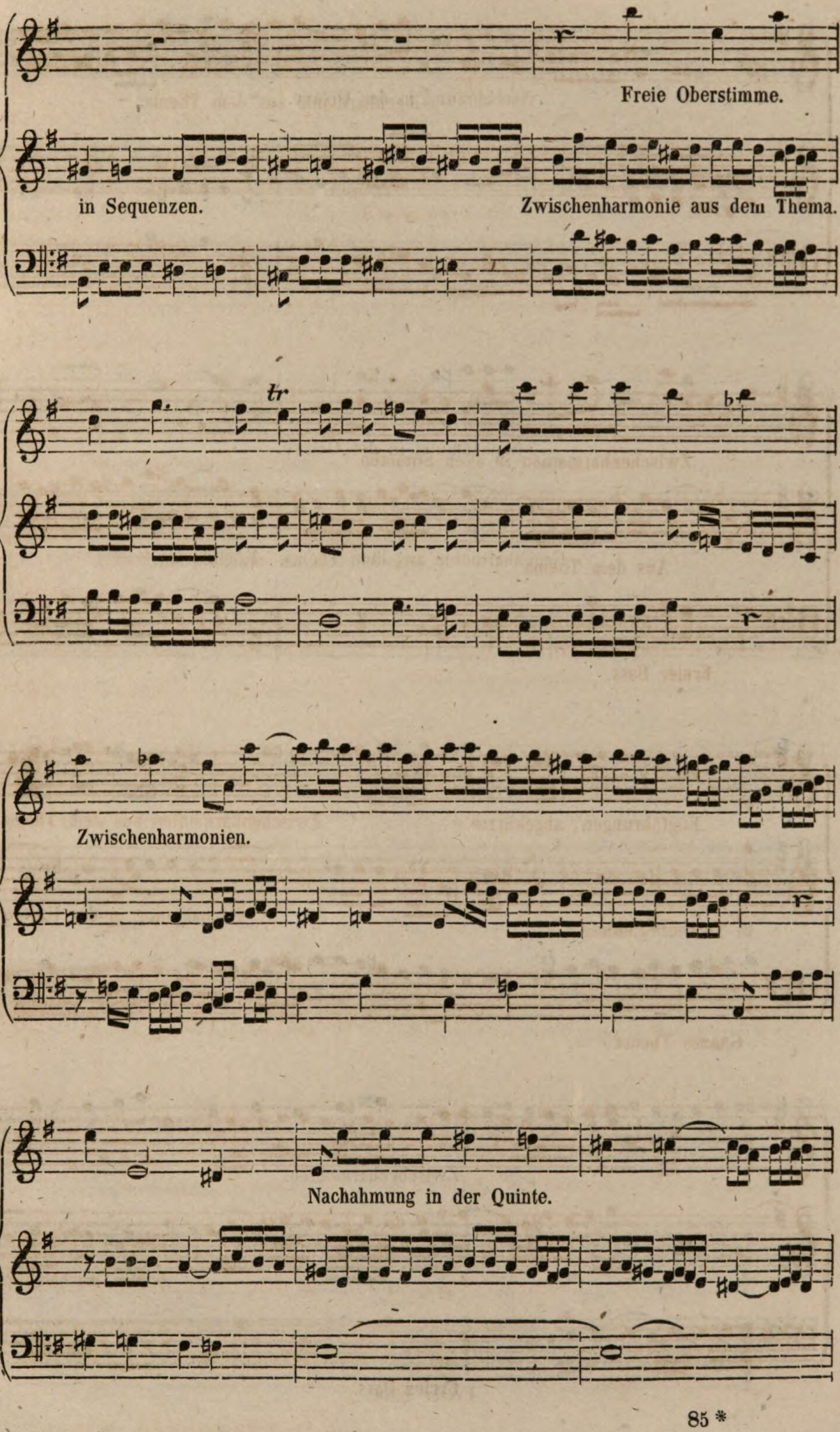
Beethoven.

252.



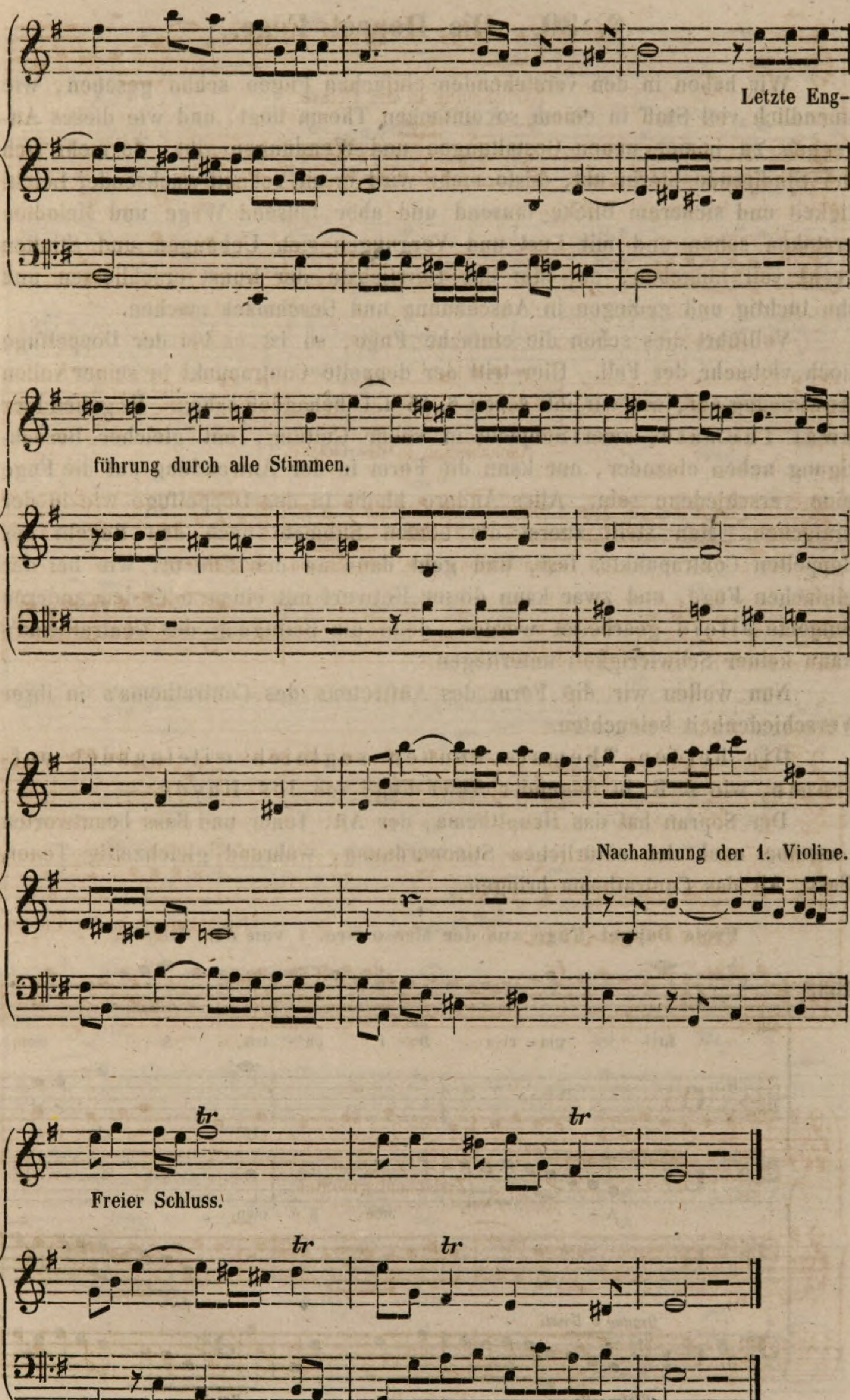

Engführung.
Engführung.
Zwischenharmonien aus dem Thema.
Neue Gegenharmonie.
Neue Zwischenharmonie.
Zwischenharmonie aus dem Thema.
Neue Gegenharmonie.
Erste Hälfte und Steigerung des Thema's.


Gegenharmonie aus dem Thema.
Zwischenharmonien in allen Stimmen.
Aus dem Thema.
Freier Bass.
Engführungen, abgekürzte.
Zwischenharmonien aus dem Thema.
In Terzenbegleitung.
Ganzes Thema.
Nachahmung
Freier Bass.



Freie Oberstimme.
in Sequenzen.
Zwischenharmonie aus dem Thema.
tr
Zwischenharmonien.
Nachahmung in der Quinte.


Nachahmung in der Octave.
Nachahmung in der Octave.
Gegenharmonie aus dem Thema. Engführung.
tr
Nachahmung in der Unterq.
Zwischenharmonien.
Freier Bass.


Letzte Eng-
führung durch alle Stimmen.
Nachahmung der 1. Violine.
Freier Schluss.

§. 30. Die Doppel-Fuge.

Wir haben in den vorstehenden einfachen Fugen schon gesehen, wie unendlich viel Stoff in einem so einfachen Thema liegt, und wie dieses Anregung zu immer neuen Gestaltungen und Wendungen gibt. Je mehr sich der Studirende hierin übt, desto mehr wird er mit schnell wachsender Leichtigkeit und sicherem Blicke tausend und aber tausend Wege und Melodien erstehen sehen und mit Lust und Vergnügen sich Uebungen und Studien recht voll hingeben, die ihm das Herrlichste der Kunst erschliessen und ihn tüchtig und gediegen in Anschauung nnd Geschmack machen.

Vollführt dies schon die einfache Fuge, so ist es bei der Doppelfuge noch vielmehr der Fall. Hier tritt der doppelte Contrapunkt in seiner vollen Anwendung auf, wie wir ihn schon §. 15 u. f. behandelt sahen. Es gehen hier zwei Themate, zwei Subjecte in voller Geltung, mit gleicher Berechtigung neben einander, nur kann die Form in der Anwendung auf die Fuge eine verschiedene sein. Alles Andere bleibt in der Doppelfuge wie in der einfachen. Man stellt zuerst die beiden Subjecte nach den Regeln des doppelten Contrapunktes fest, und geht dann an den Entwurf wie bei der einfachen Fuge, und zwar kann dieser Entwurf mit einem oder dem anderen Subjecte allein gearbeitet werden, denn die Beifügung des Contrathema's kann keiner Schwierigkeit unterliegen.

Nun wollen wir die Form des Auftretens des Contrathema's in ihrer Verschiedenheit beleuchten.

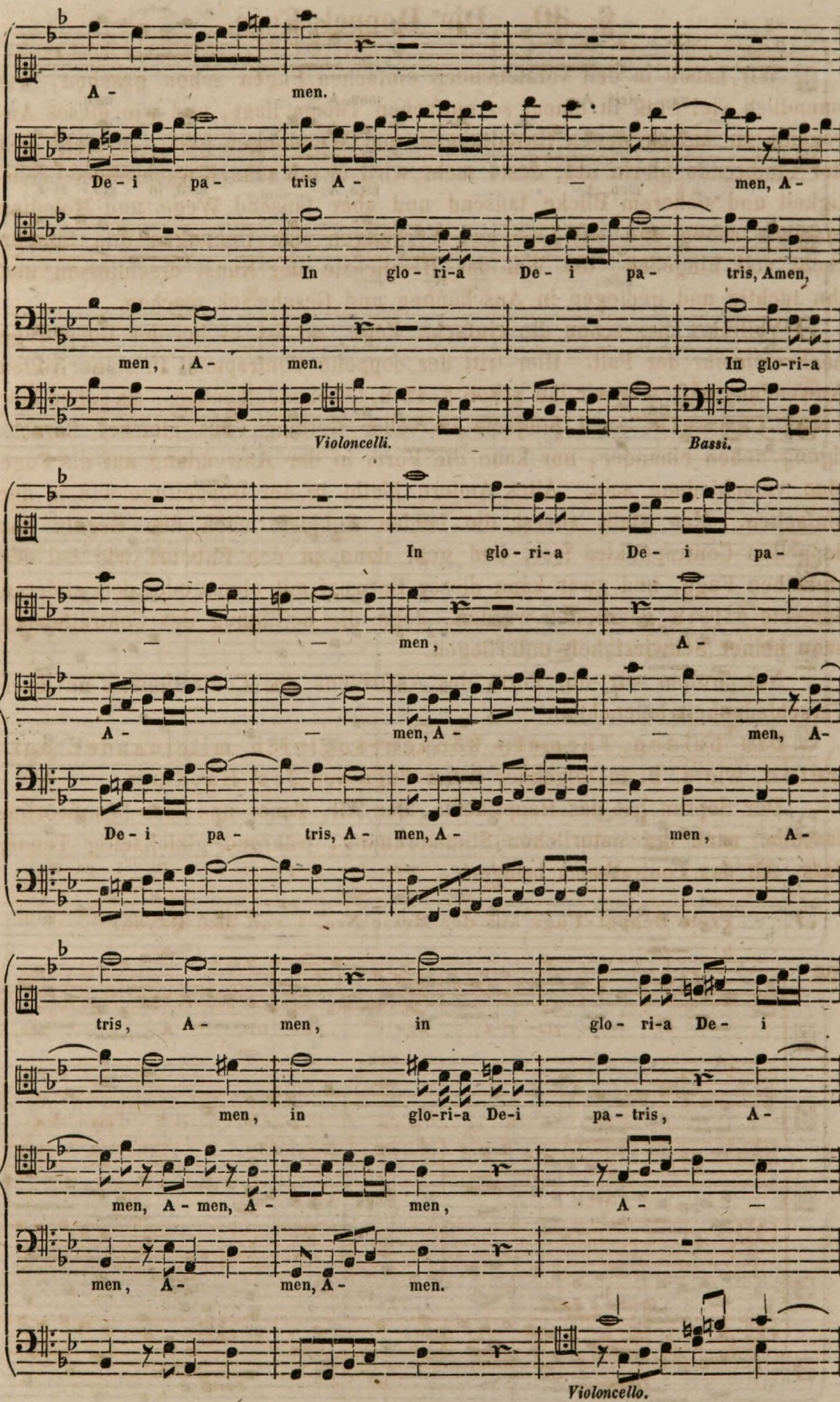
Die beiden Themate können sogleich miteinander auftreten, wie z. B. in folgender freier Fuge von Jos. Haydn.

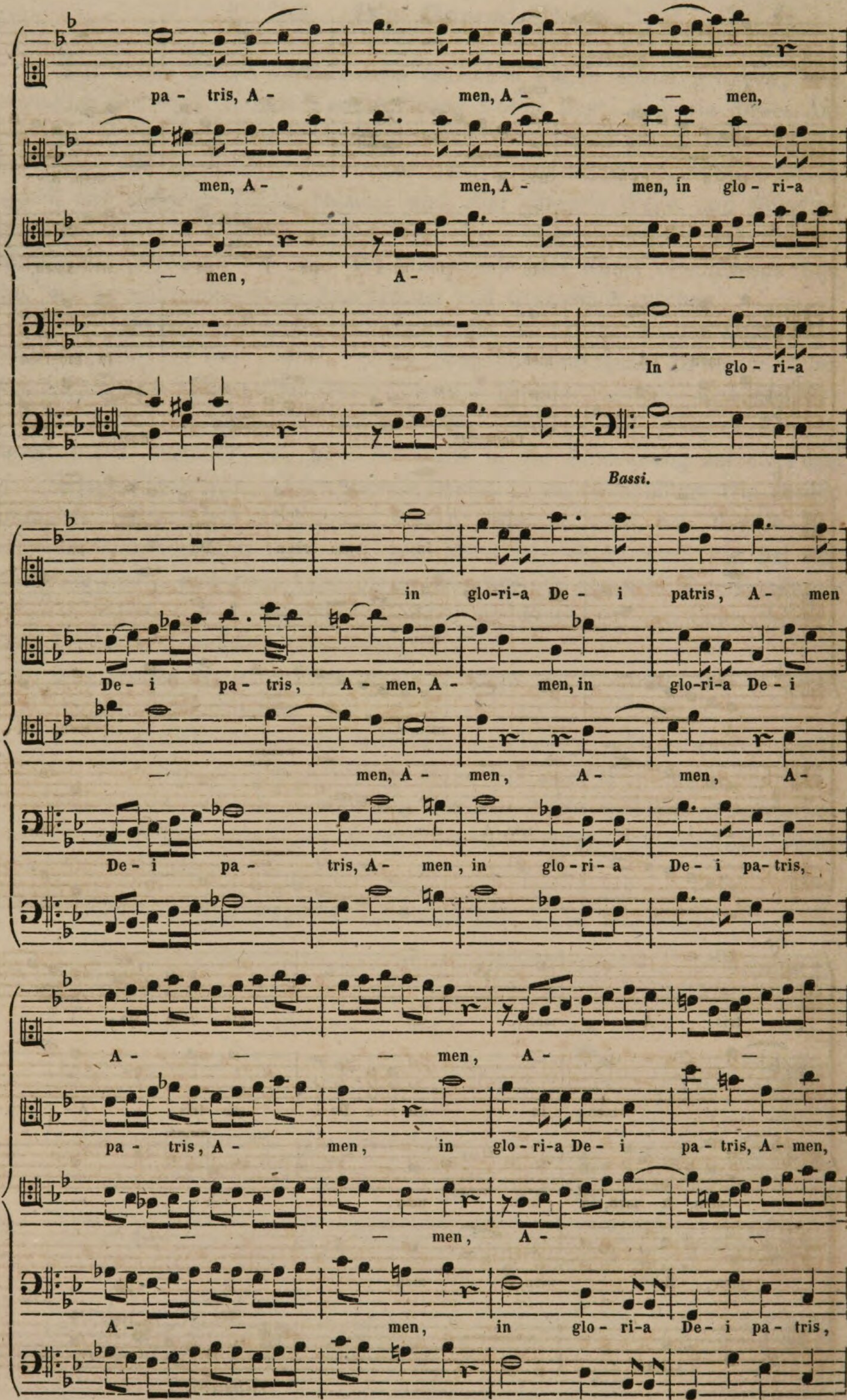
Der Sopran hat das Hauptthema, der Alt, Tenor und Bass beantworten dasselbe nach der natürlichen Stimmordnung, während gleichzeitig Tenor, Bass, Alt das Contrathema bringen.

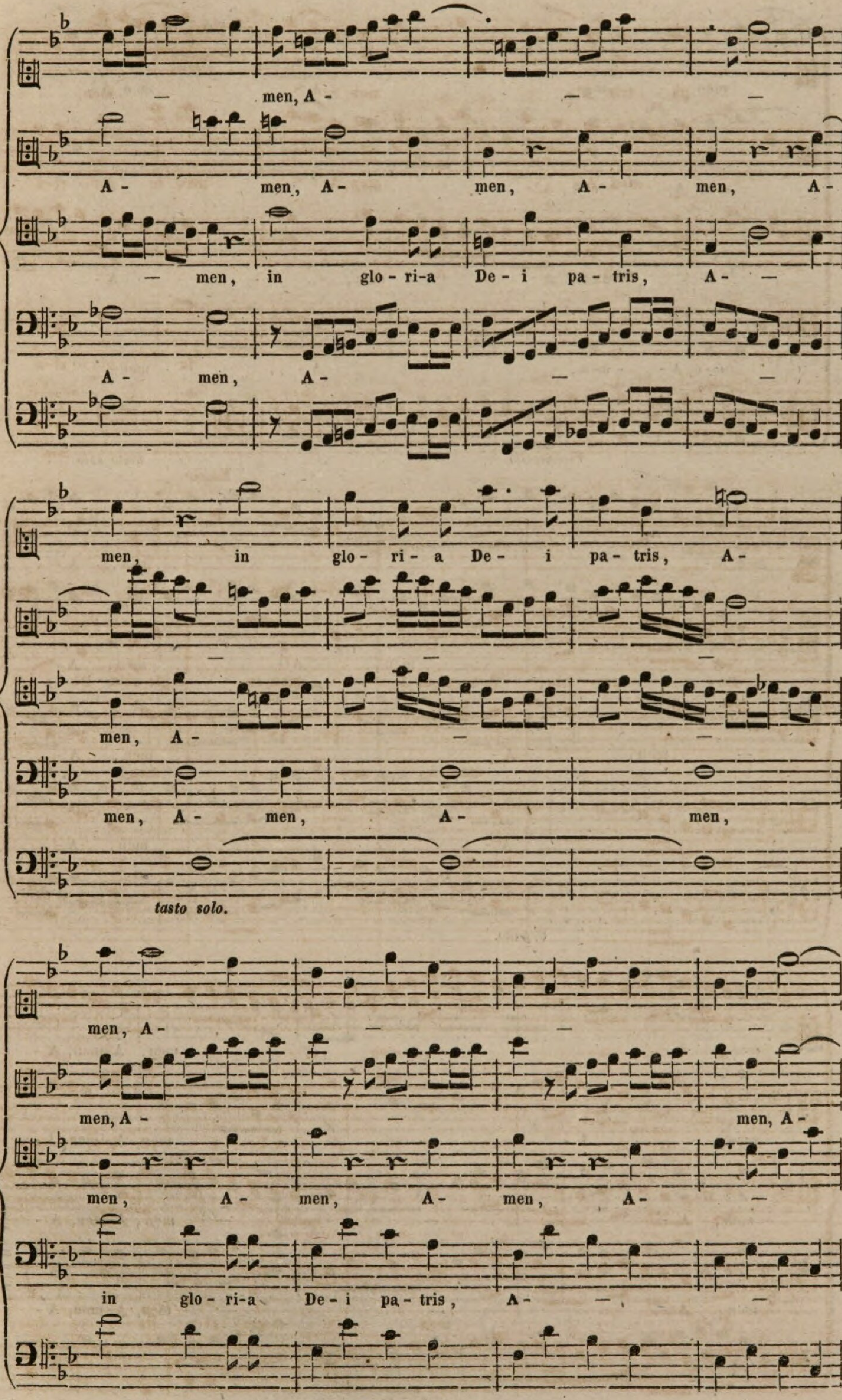
Freie Doppel-Fuge aus der Messe Nro. 1 von Jos. Haydn.

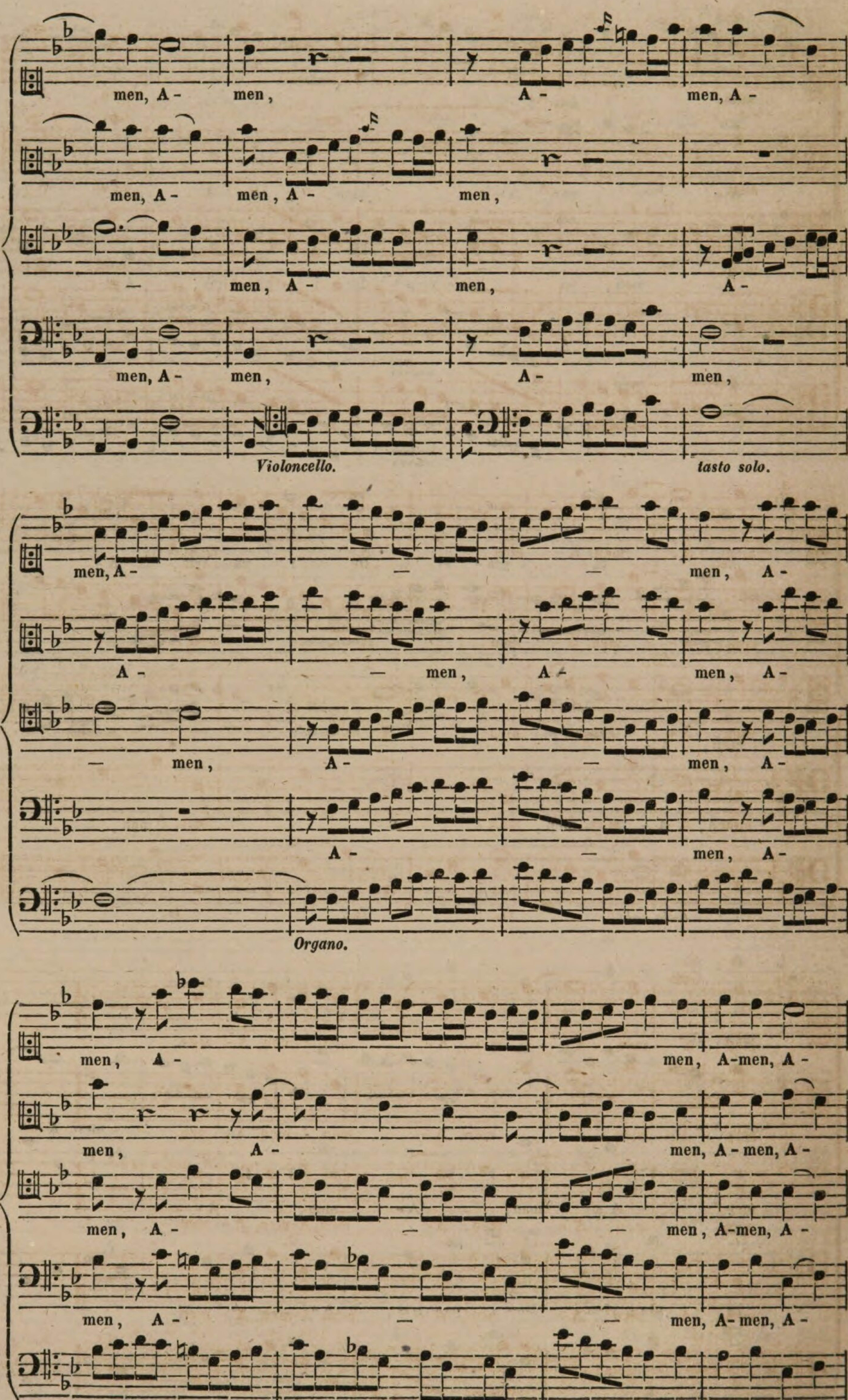
253.

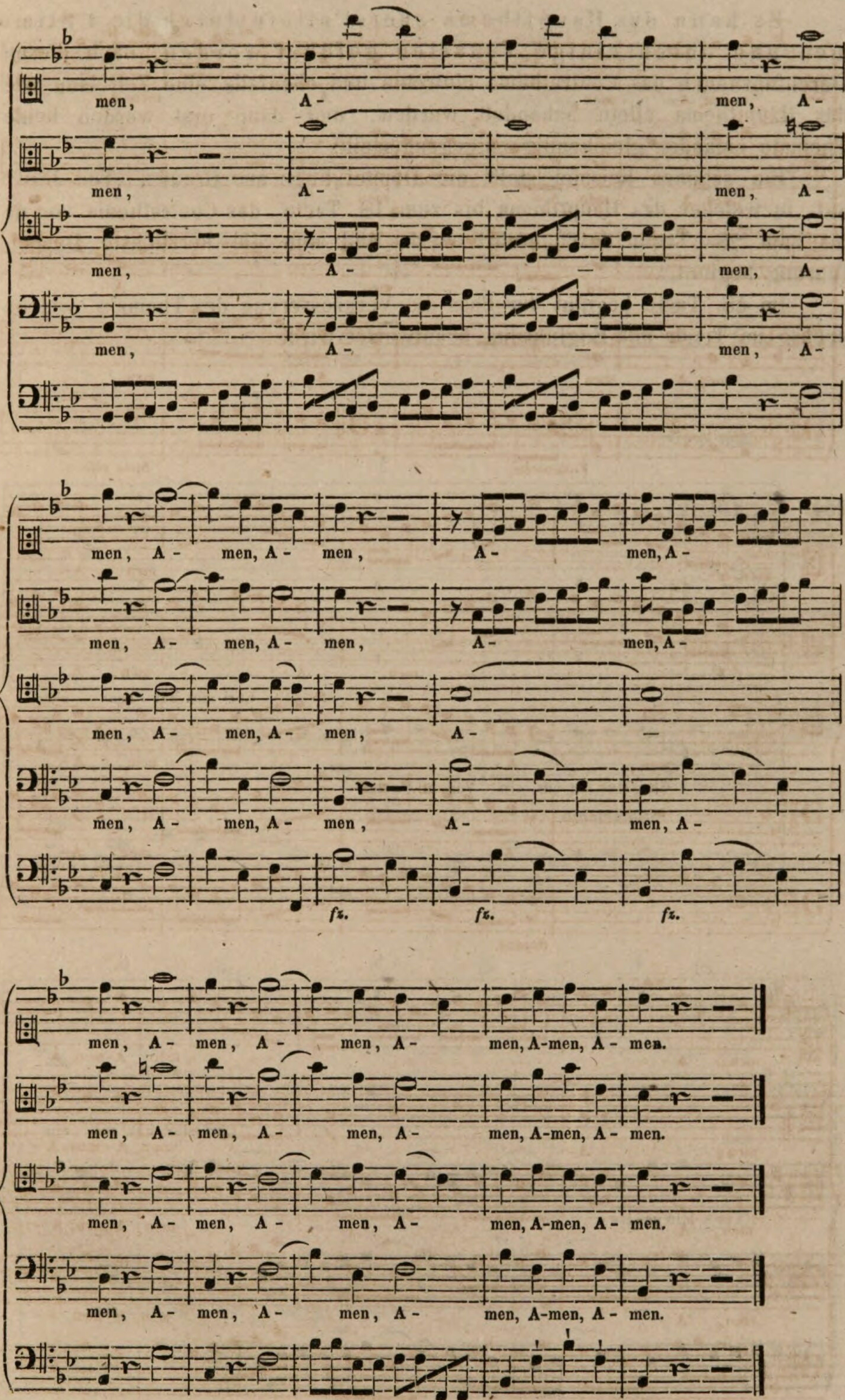



A - men.
De - i pa - tris A - — men, A -
In glo - ri - a De - i pa - tris, Amen,
men, A - men. In glo-ri-a
Violoncelli.
Bassi.
In glo - ri - a De - i pa -
— — men, A -
A - — men, A - — men, A -
De - i pa - tris, A - men, A - men, A -
tris, A - men, in glo - ri - a De - i
men, in glo - ri - a De - i pa - tris, A -
men, A - men, A - men, A - —
men, A - men, A - men.
Violoncello.


pa - tris, A - men, A - men,
men, A - men, A - men, in glo - ri-a
men, A -
In glo - ri-a
Bassi.
in glo-ri-a De - i patris, A - men
De - i pa - tris, A - men, A - men, in glo-ri-a De - i
men, A - men, A - men, A -
De - i pa - tris, A - men, in glo - ri - a De - i pa - tris,
A - men, A -
pa - tris, A - men, in glo - ri-a De - i pa - tris, A - men,
men, A -
A - men, in glo - ri-a De - i pa - tris,


— men, A - — —
A - men, A - men, A - men, A-
— men, in glo - ri-a De - i pa - tris, A - —
A - men, A - — —
men, in glo - ri - a De - i pa - tris, A-
men, A - — — —
men, A - men, A - men,
tasto solo.
men, A - — — —
men, A - — — men, A -
men, A - men, A - men, A - —
in glo - ri-a De - i pa - tris, A - — —


men, A - men, A - men, A -
men, A - men, A - men,
— men, A - men, A -
men, A - men, A - men,
Violoncello.
tasto solo.
men, A - — — men, A -
A - — men, A - men, A -
— men, A - — men, A -
A - — men, A -
Organo.
men, A - — — men, A-men, A -
men, A - — men, A - men, A -
men, A - — — men, A-men, A -
men, A - — — men, A- men, A -


men, A - — men, A -
men, A - — men, A -
men, A - — men, A -
men, A - — men, A -
men, A - men, A - men, A - men, A -
men, A - men, A - men, A - men, A -
men, A - men, A - men, A - —
men, A - men, A - men, A - men, A -
fz. fz. fz.
men, A - men, A - men, A - men, A-men, A - men.
men, A - men, A - men, A - men, A-men, A - men.
men, A - men, A - men, A - men, A-men, A - men.
men, A - men, A - men, A - men, A-men, A - men.

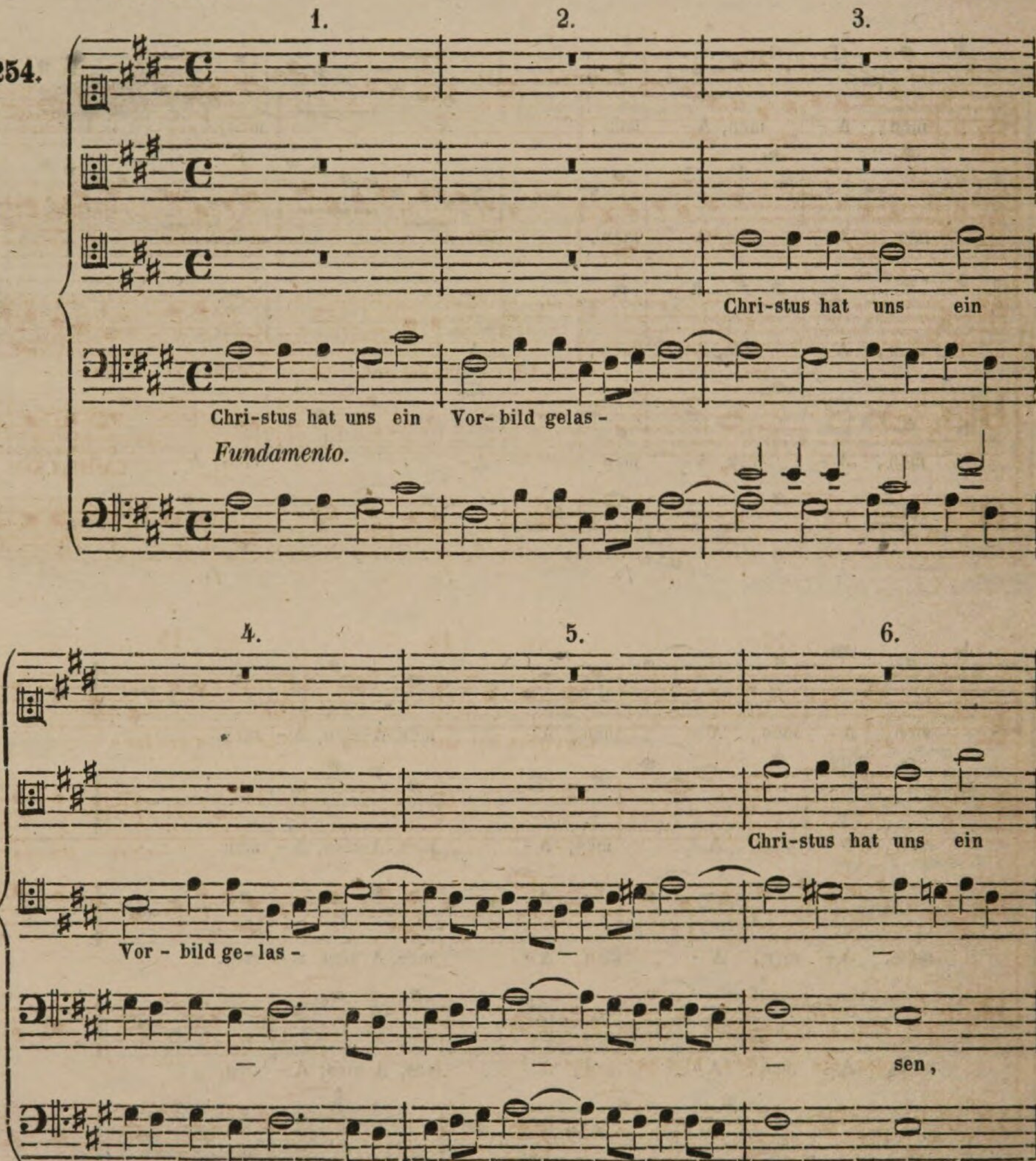
Es kann das Hauptthema zuerst allein durch die 4 Stimmen und durch einige Tonarten geführt werden, nach diesen Durchführungen das Contrathema eintreten und ebenfalls eine Zeit lang wie das Hauptthema allein behandelt werden, und dann erst werden beide Themate einander gleichzeitig entgegengestellt.

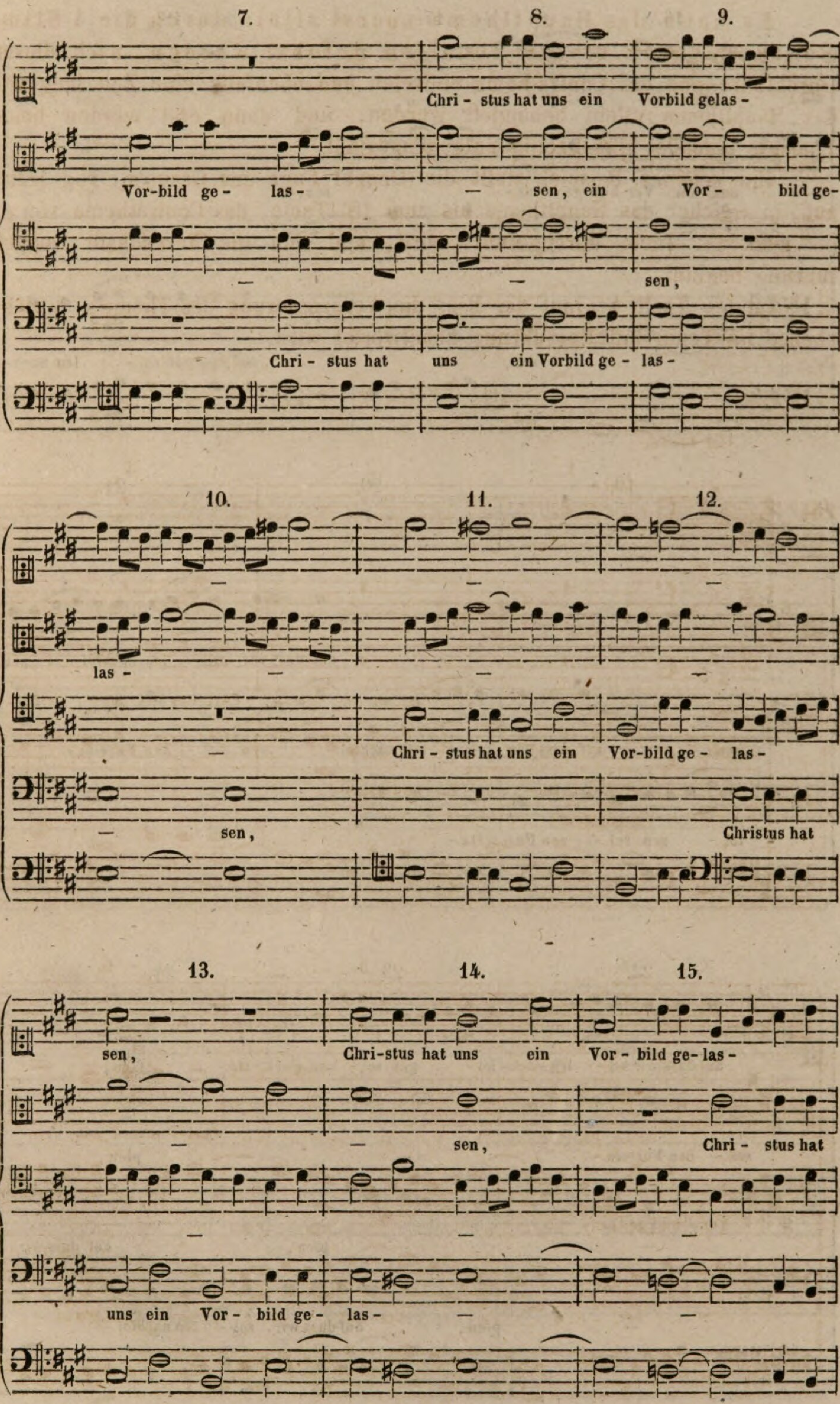
Ein schönes Beispiel stellt die Doppel-Fuge aus Graun's „Tod Jesu" auf, in welcher das Hauptthema bis zum 18. Tacte, das Contrathema von da bis zum 28. Tacte durchgeführt wird, und nun die herrlichste Doppelführung beginnt.


Im 58. Tacte beginnt der Bass die Vergrösserung des Thema's, welche ebenso im Tenor mit Engführung beantwortet wird.

Alla breve.

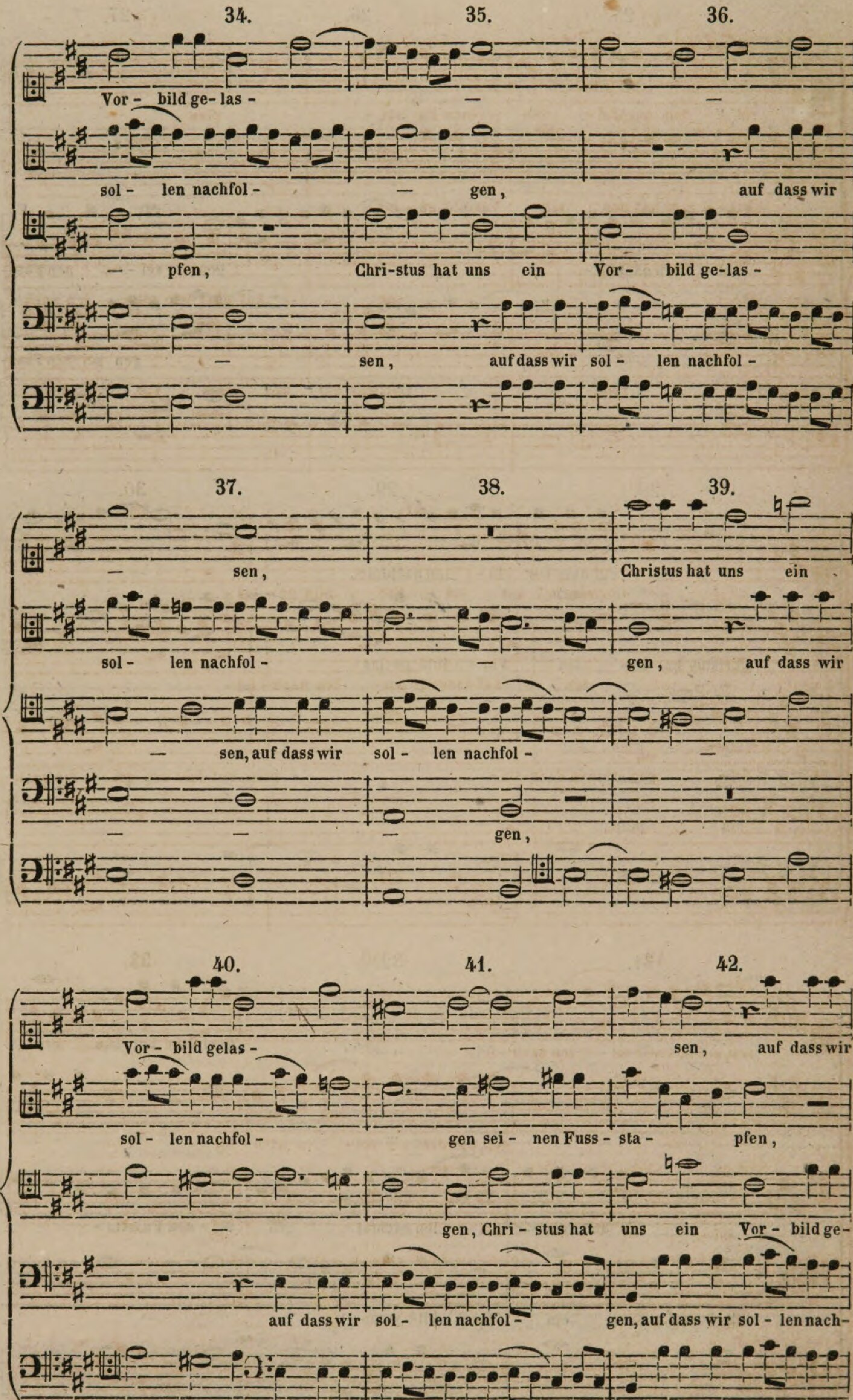
254.

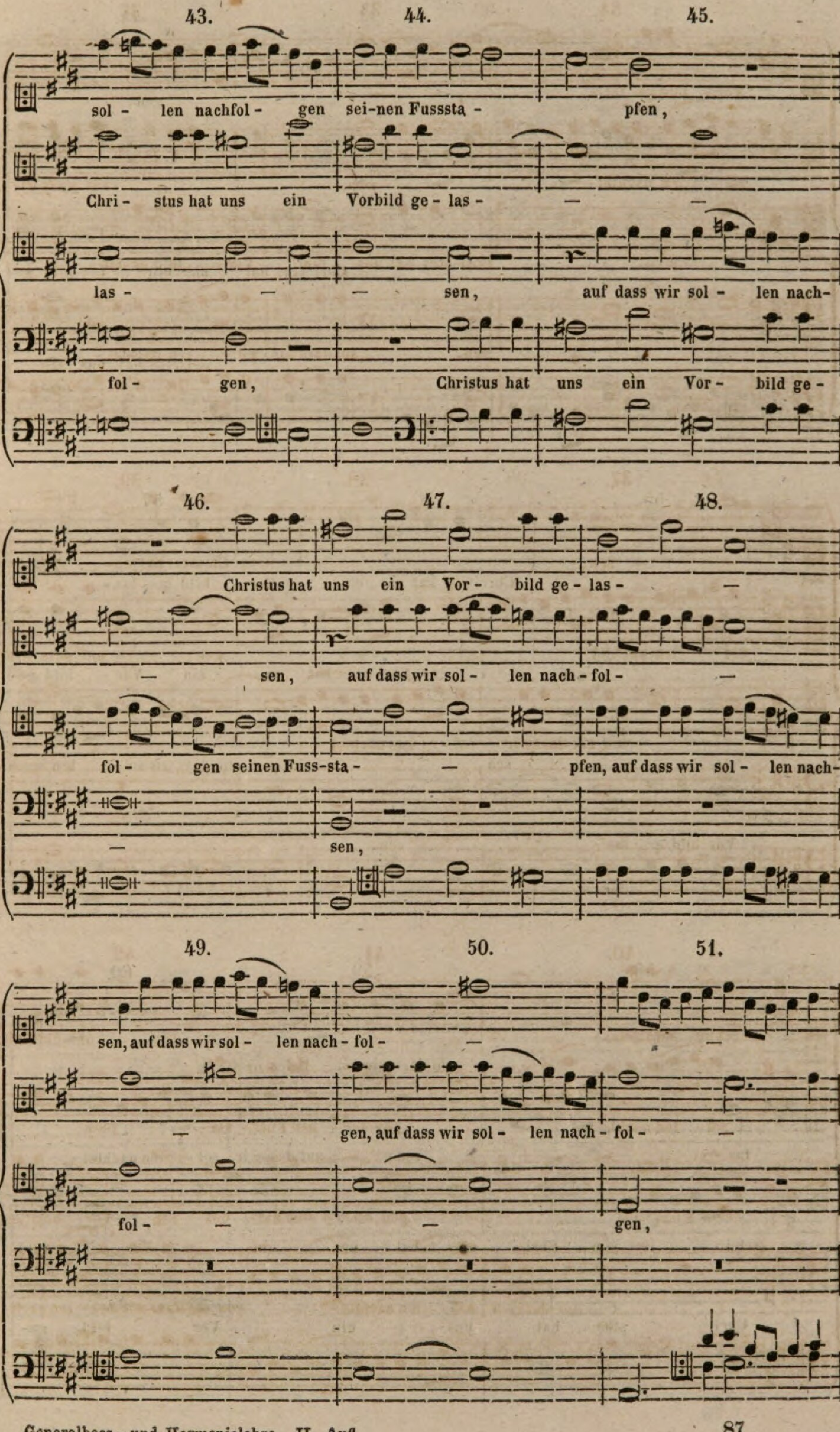


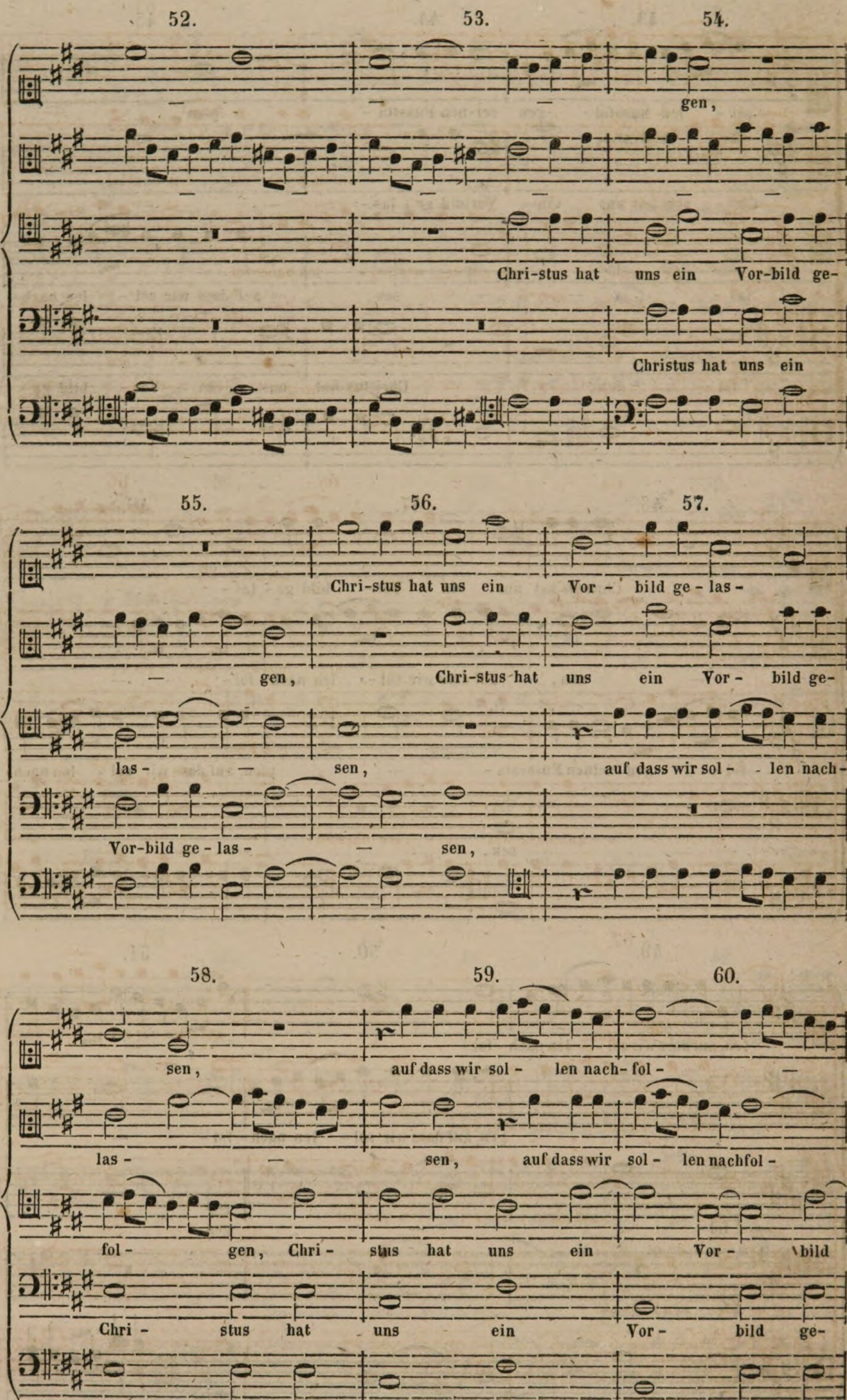

7.
8.
9.
Chri - stus hat uns ein Vorbild gelas -
Vor-bild ge - las - — sen, ein Vor - bild ge-
— — sen,
Chri - stus hat uns ein Vorbild ge - las -
10.
11.
12.
— — —
las - — — —
— Chri - stus hat uns ein Vor-bild ge - las -
— sen, Christus hat
13.
14.
15.
sen, Chri-stus hat uns ein Vor - bild ge-las -
— — sen, Chri - stus hat
— — —
uns ein Vor - bild ge - las - — —

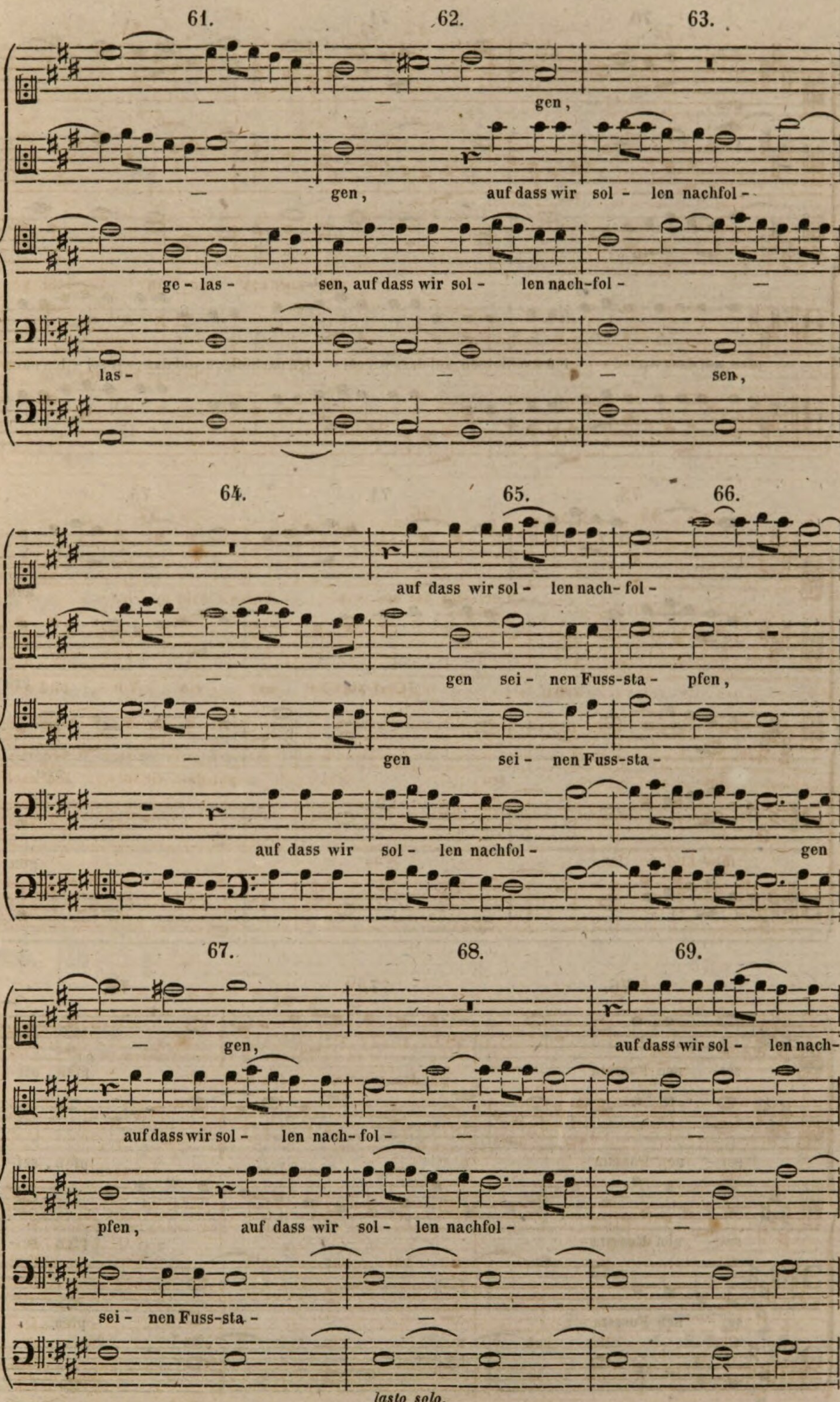

16. 17. 18.
— — sen,
uns ein Vor-bild ge - las - sen,
— — — sen,
— sen, auf dass wir sol - len nach-
19. 20. 21.
auf dass wir sol - len nachfol - gen
sen, auf dass wir sol - len nachfol - gen sei - aen Fusssta -
fol - gen sei - nen Fuss - sta - — — —
22. 23. 24.
auf dass wir sol - len nach- fol - gen sei - nen Fuss - sta - pfen,
sei - nen Fusssta - — — pfen,
— — pfen, auf dass wir
— pfen, auf dass wir sol - len nachfol -


25.
26.
27.
sol - len nachfol - — gen sei - nen Fuss-
— — gen sei-nen Fuss-
28.
29.
30.
auf dass wir sol - - len nachfol - —
Christus hat uns ein Vor - bild ge-las - —
sta - pfen,
sta - pfen,
31.
32.
33.
— — gen, Chri-stus hat uns ein
— — —
auf dass wir sol - len nachfol - gen sei - nen Fussta -
Christus hat uns ein Vor - bild gelas - —


34. 35. 36.
Vor - bild ge- las - — —
sol - len nachfol - — gen, auf dass wir
— pfen, Chri-stus hat uns ein Vor - bild ge-las -
— sen, auf dass wir sol - len nachfol -
37. 38. 39.
— sen, Christus hat uns ein
sol - len nachfol - — gen, auf dass wir
— sen, auf dass wir sol - len nachfol - —
— — — gen,
40. 41. 42.
Vor - bild gelas - — sen, auf dass wir
sol - len nachfol - gen sei - nen Fuss - sta - pfen,
— gen, Chri - stus hat uns ein Vor - bild ge-
auf dass wir sol - len nachfol - gen, auf dass wir sol - len nach-

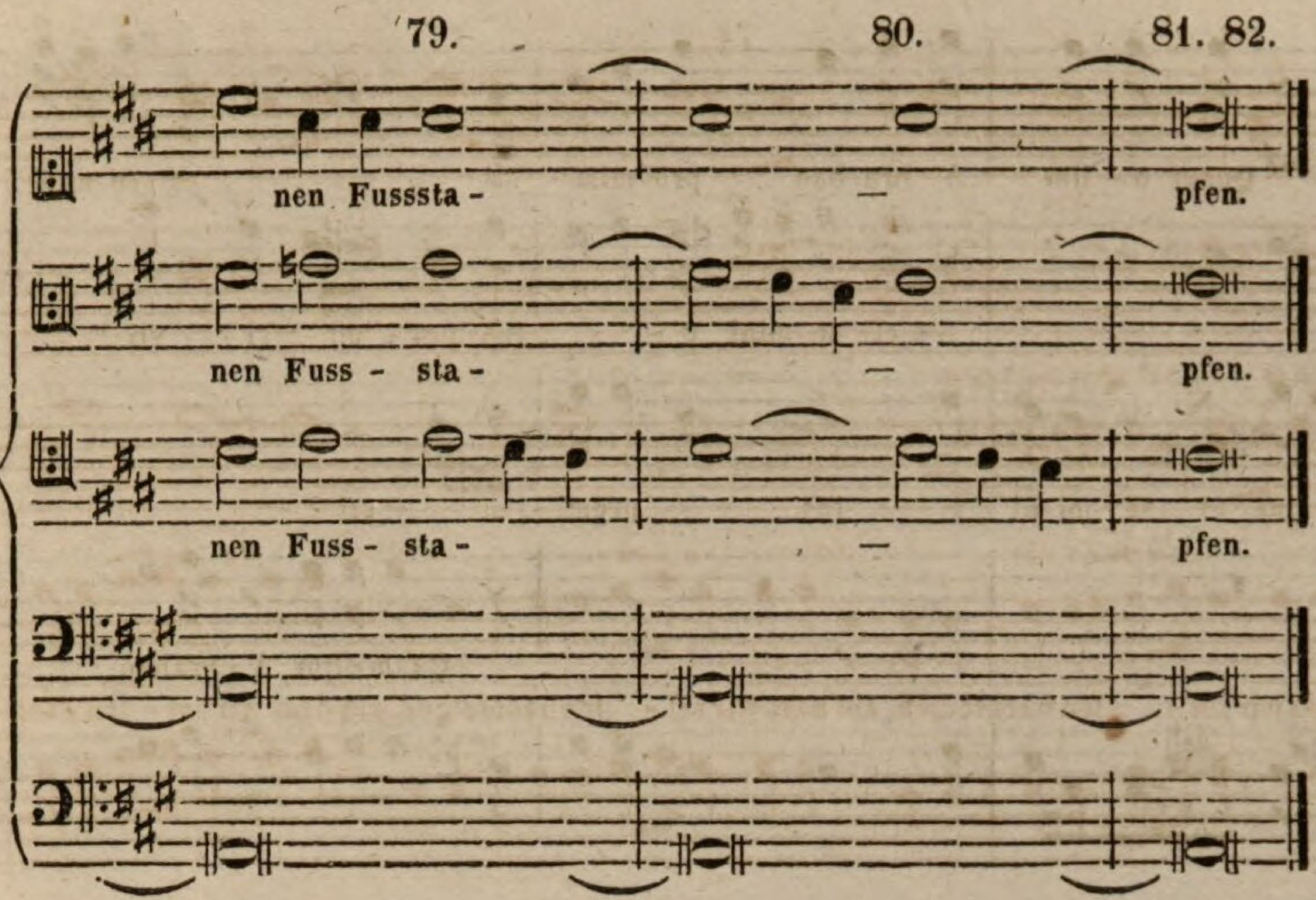

43.
44.
45.
sol - len nachfol - gen sei-nen Fusssta - pfen,
Chri - stus hat uns ein Vorbild ge - las - — —
las - — — sen, auf dass wir sol - len nach-
fol - gen, Christus hat uns ein Vor - bild ge -
46.
47.
48.
Christus hat uns ein Vor - bild ge - las - —
— sen, auf dass wir sol - len nach - fol - —
fol - gen seinen Fuss-sta - — pfen, auf dass wir sol - len nach-
— sen,
49.
50.
51.
sen, auf dass wir sol - len nach - fol - — —
— gen, auf dass wir sol - len nach - fol - —
fol - — — gen,


52.
53.
54.
gen,
Chri-stus hat uns ein Vor-bild ge-
Christus hat uns ein
55.
56.
57.
Chri-stus hat uns ein Vor - bild ge - las -
gen, Chri-stus hat uns ein Vor - bild ge-
las - sen, auf dass wir sol - len nach-
Vor-bild ge - las - sen,
58.
59.
60.
sen, auf dass wir sol - len nach- fol -
las - sen, auf dass wir sol - len nachfol -
fol - gen, Chri - stus hat uns ein Vor - bild
Chri - stus hat uns ein Vor - bild ge-


61.
62.
63.
gen,
gen, auf dass wir sol - len nachfol -
ge - las - sen, auf dass wir sol - len nach-fol -
las - sen,
64.
65.
66.
auf dass wir sol - len nach- fol -
gen sei - nen Fuss-sta - pfen,
gen sei - nen Fuss-sta -
auf dass wir sol - len nachfol - gen
67.
68.
69.
gen,
auf dass wir sol - len nach-
auf dass wir sol - len nach- fol -
pfen, auf dass wir sol - len nachfol -
sei - nen Fuss-sta -
lasto solo.



70.
71.
72.
gen ,
pfen, auf dass wir sol - len nachfolgen, auf dass wir sol - len nachfolgen, auf dass wir sol - len nach-
73.
74.
75.
gen
gen
gen
fol - gen
76.
77.
78.
sei - nen Fusssta - pfen , sei-
sei - nen Fusssta - pfen , sei-
sei - nen Fusssta - pfen , sei-
sei - nen Fusssta - pfen.

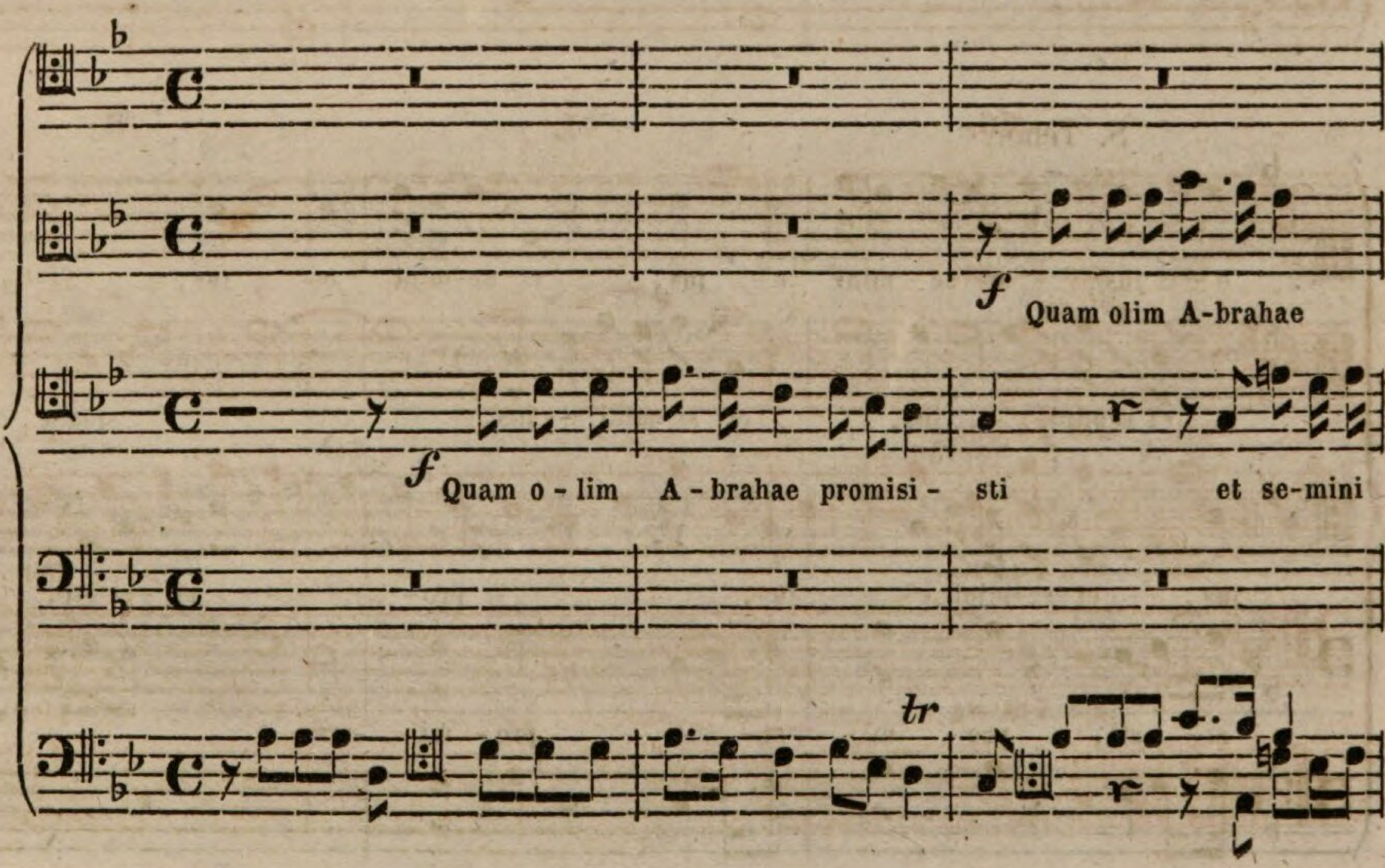


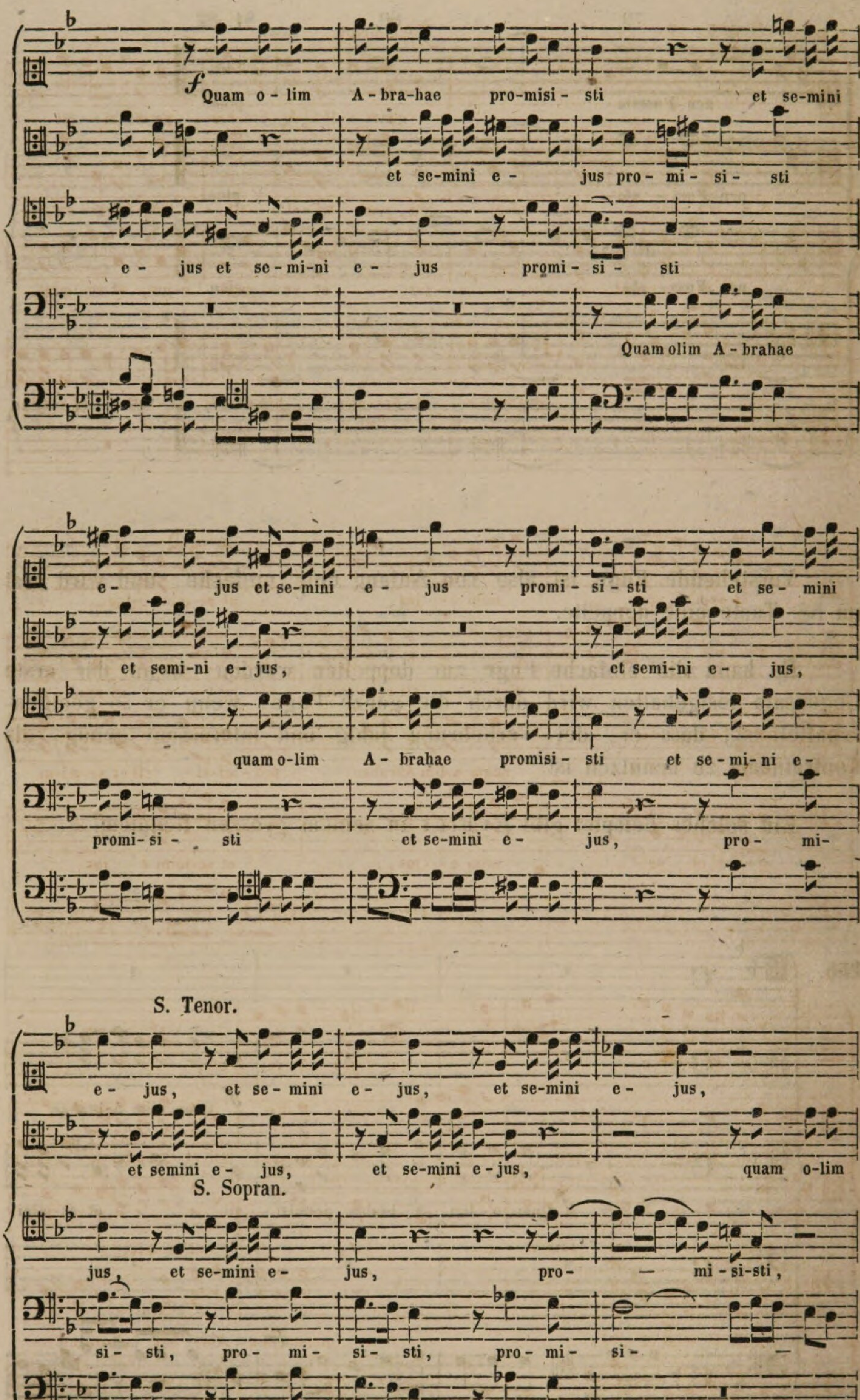
Vorstehende Fuge ist also von Anfang eine einfache, und wird erst im 58. Tacte eine doppelte.

Es kann die einfache Fuge zur doppelten werden, wenn der erste Gegensatz festgehalten wird durch die ganze Fuge, wenn er so geeigenschaftet ist, dass er, der Verkehrung fähig und interessant genug, als Contrathema zu benützen ist.

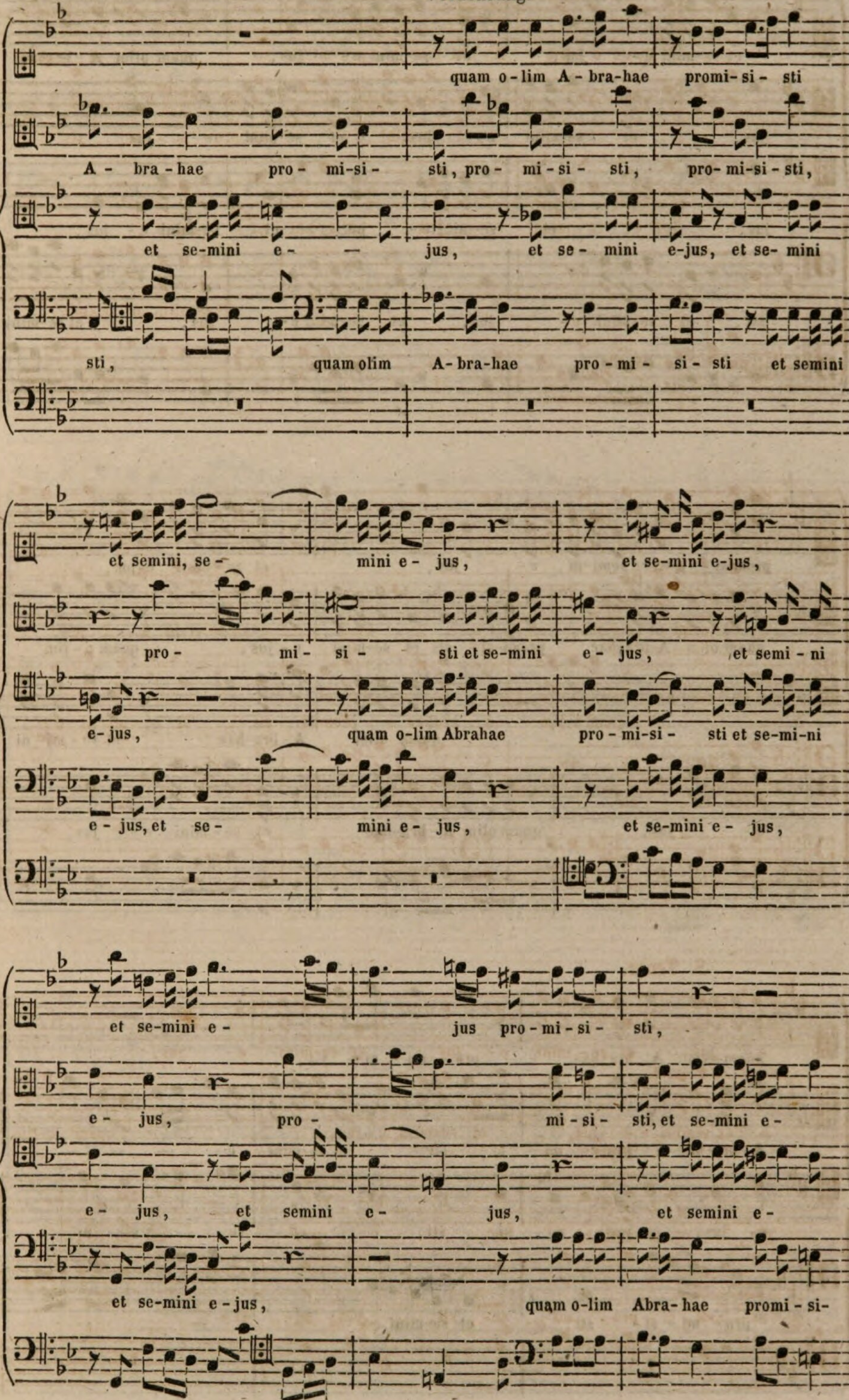
Ein solches Beispiel gibt Eybler in seinem grossen Requiem.

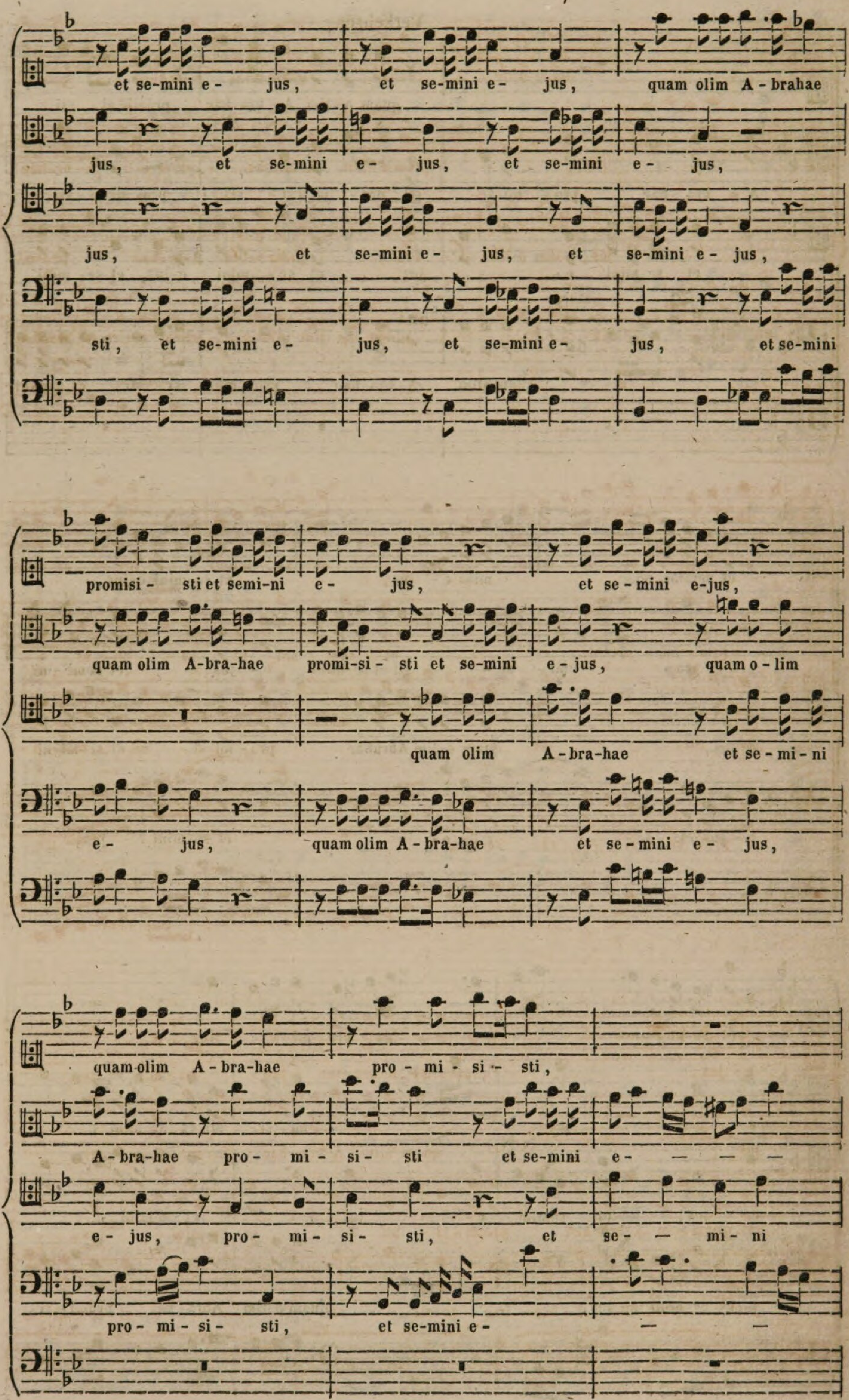
255.

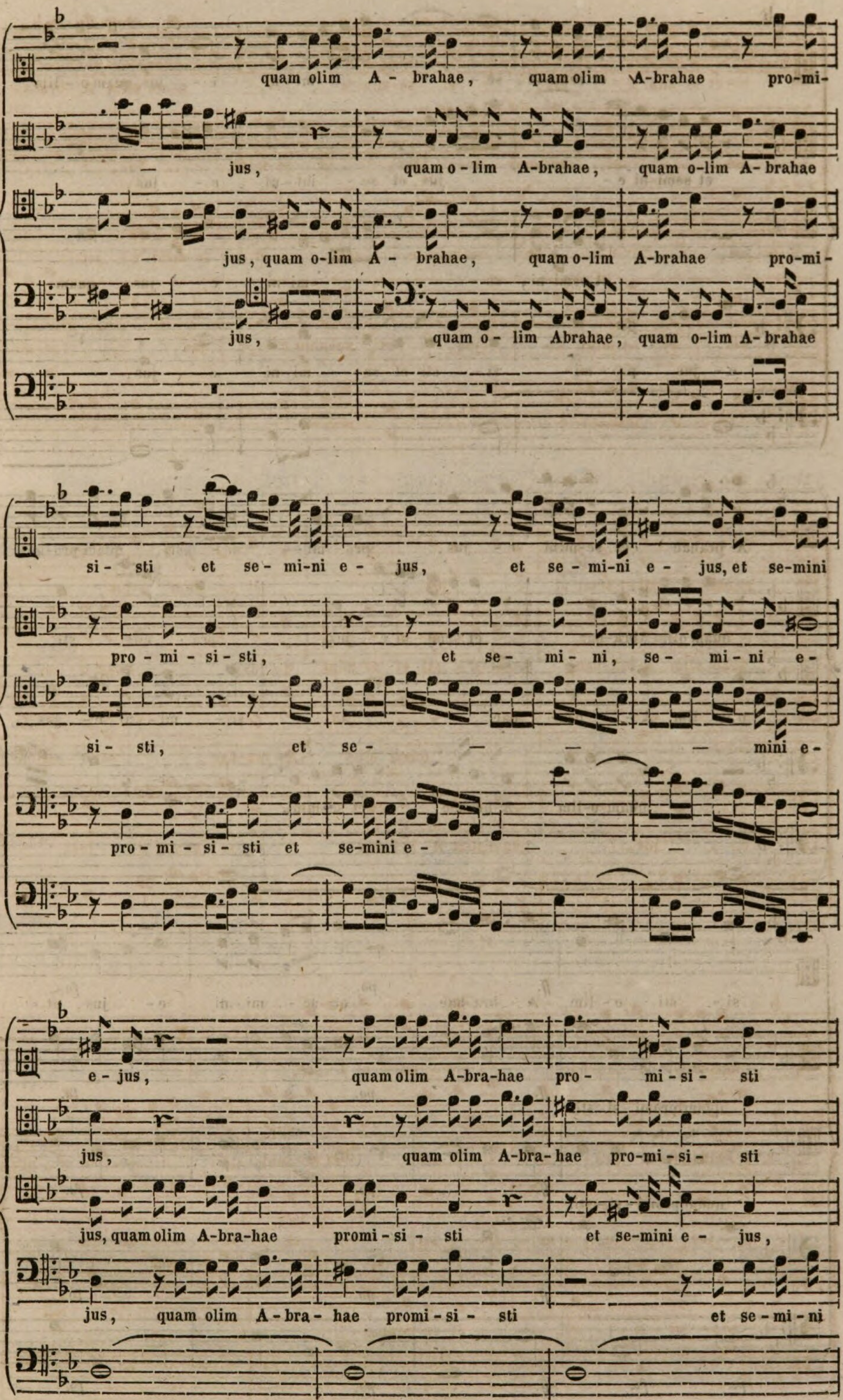


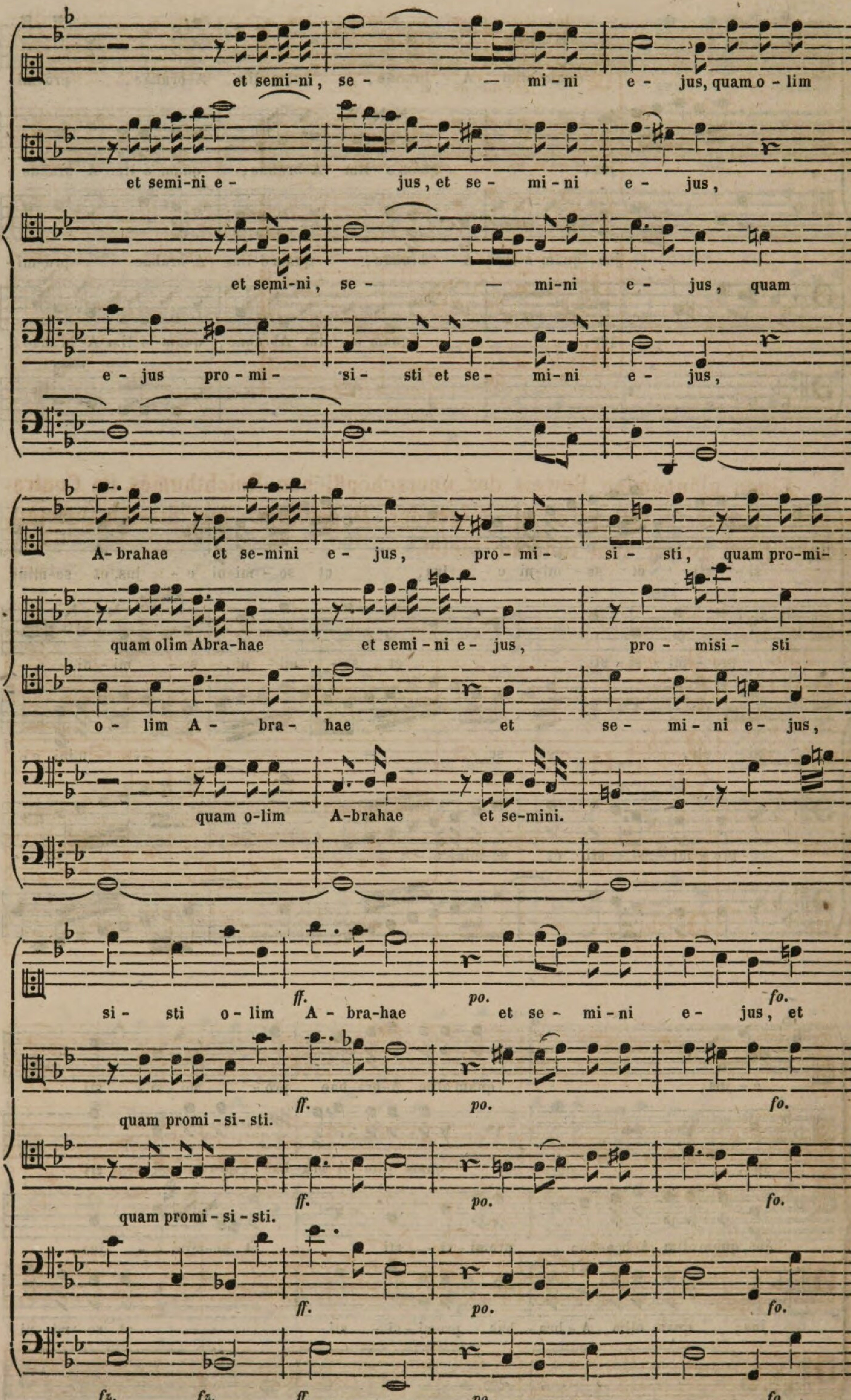

f Quam o - lim A - bra-hae pro-misi - sti et se-mini
et se-mini e - jus pro - mi - si - sti
e - jus et se - mi-ni e - jus promi - si - sti
Quam olim A - brahae
e - jus et se-mini e - jus promi - si - sti et se - mini
et semi-ni e - jus, et semi-ni e - jus,
quam o-lim A - brahae promisi - sti et se - mi- ni e-
promi- si - sti et se-mini e - jus, pro - mi-
S. Tenor.
e - jus, et se - mini e - jus, et se-mini e - jus,
et semini e - jus, et se-mini e - jus, quam o-lim
S. Sopran.
jus, et se-mini e - jus, pro - mi - si-sti,
si - sti, pro - mi - si - sti, pro - mi - si -

Verkehrung.


quam o-lim A-bra-hae promi-si-sti
A-bra-hae pro-mi-si-sti, pro-mi-si-sti, pro-mi-si-sti,
et se-mini e-jus, et se-mini e-jus, et se-mini
sti, quam olim A-bra-hae pro-mi-si-sti et semini
et semini, se-mini e-jus, et se-mini e-jus,
pro-mi-si-sti et se-mini e-jus, et semi-ni
e-jus, quam o-lim Abrahae pro-mi-si-sti et se-mi-ni
e-jus, et se-mini e-jus, et se-mini e-jus,
et se-mini e-jus pro-mi-si-sti,
e-jus, pro-mi-si-sti, et se-mini e-
e-jus, et semini e-jus, et semini e-
et se-mini e-jus, quam o-lim Abra-hae promi-si-


et se-mini e - jus, et se-mini e - jus, quam olim A - brahae
jus, et se-mini e - jus, et se-mini e - jus,
jus, et se-mini e - jus, et se-mini e - jus,
sti, et se-mini e - jus, et se-mini e - jus, et se-mini
promisi - sti et semi-ni e - jus, et se - mini e-jus,
quam olim A-bra-hae promi-si - sti et se-mini e - jus, quam o - lim
quam olim A - bra-hae et se - mi - ni
e - jus, quam olim A - bra-hae et se - mini e - jus,
quam olim A - bra-hae pro - mi - si - sti,
A - bra-hae pro - mi - si - sti et se-mini e — — —
e - jus, pro - mi - si - sti, et se — mi - ni
pro - mi - si - sti, et se-mini e - — —


quam olim A - brahae, quam olim A-brahae pro-mi-
— jus, quam o - lim A-brahae, quam o-lim A-brahae
— jus, quam o-lim A - brahae, quam o-lim A-brahae pro-mi-
— jus, quam o - lim Abrahae, quam o-lim A-brahae
si - sti et se - mi-ni e - jus, et se - mi-ni e - jus, et se-mini
pro - mi - si - sti, et se- mi- ni, se- mi - ni e-
si - sti, et se - — — — mini e-
pro - mi - si - sti et se-mini e - — — —
e - jus, quam olim A-bra-hae pro - mi - si - sti
jus, quam olim A-bra- hae pro-mi - si - sti
jus, quam olim A-bra-hae promi - si - sti et se-mini e - jus,
jus, quam olim A - bra - hae promi - si - sti et se - mi - ni


et semi-ni, se - — mi-ni e - jus, quam o - lim
et semi-ni e - jus, et se - mi-ni e - jus,
et semi-ni, se - — mi-ni e - jus, quam
e - jus pro - mi - si - sti et se - mi-ni e - jus,
A-brahae et se-mini e - jus, pro - mi - si - sti, quam pro-mi-
quam olim Abra-hae et semi - ni e - jus, pro - misi - sti
o - lim A - bra - hae et se - mi - ni e - jus,
quam o-lim A-brahae et se-mini.
si - sti o - lim A - bra-hae et se - mi - ni e - jus, et
quam promi - si - sti.
quam promi - si - sti.
ff. po. fo.
fz. fz. ff. po. fo.



Einen glänzenden Beweis des unerschöpflichen Reichthumes im Contrapunkte liefert J. Haydn in folgender Doppelfuge für Streich-Quartett, welche Stoff genug zum Studium bietet.

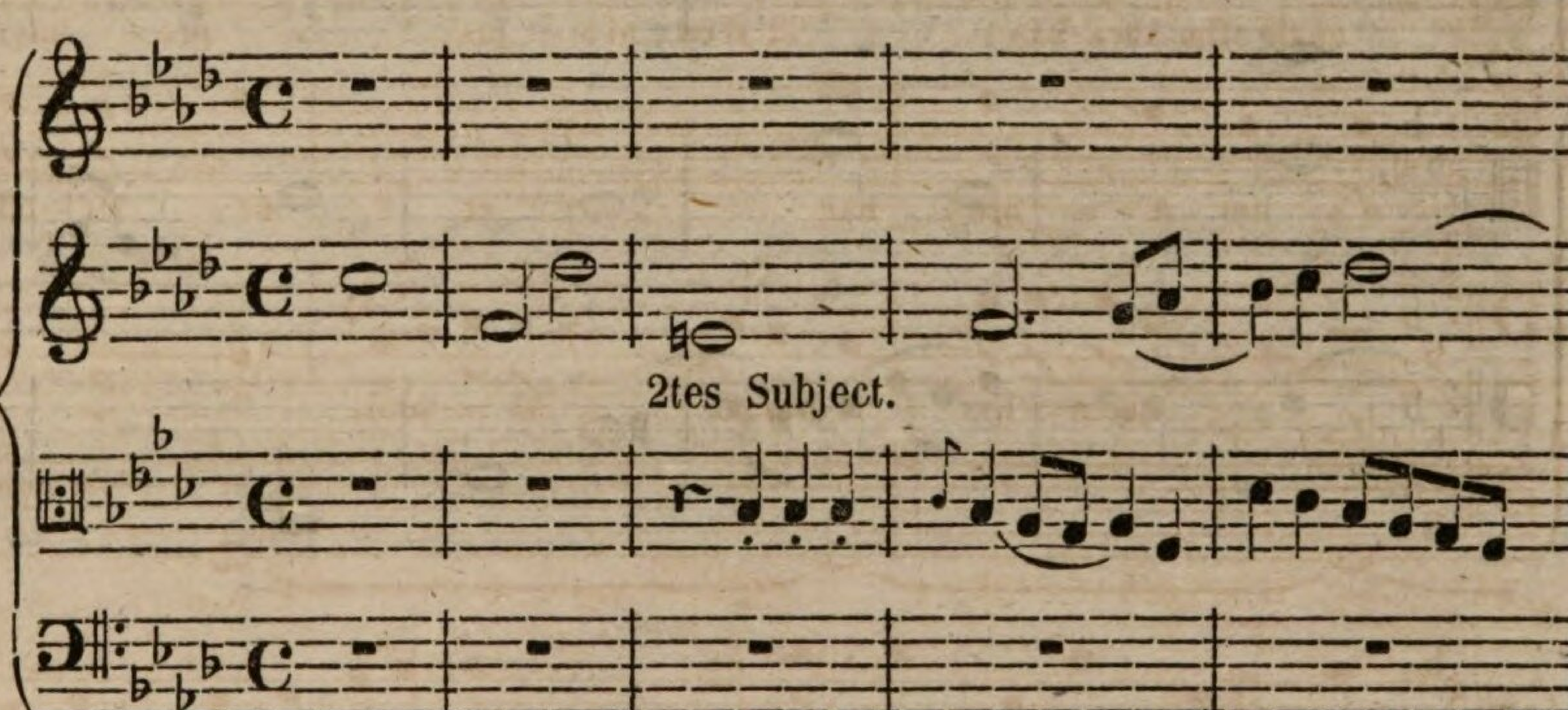
256.

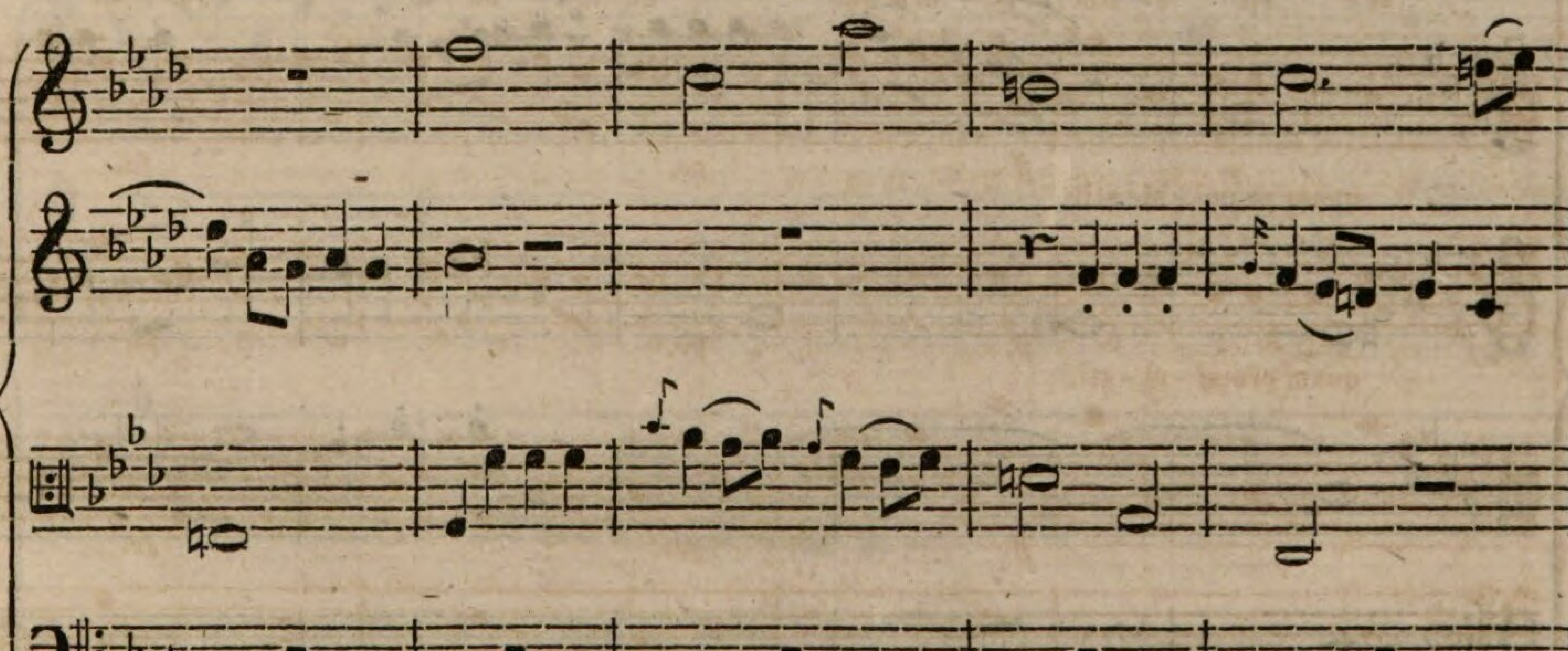
Violin. I.

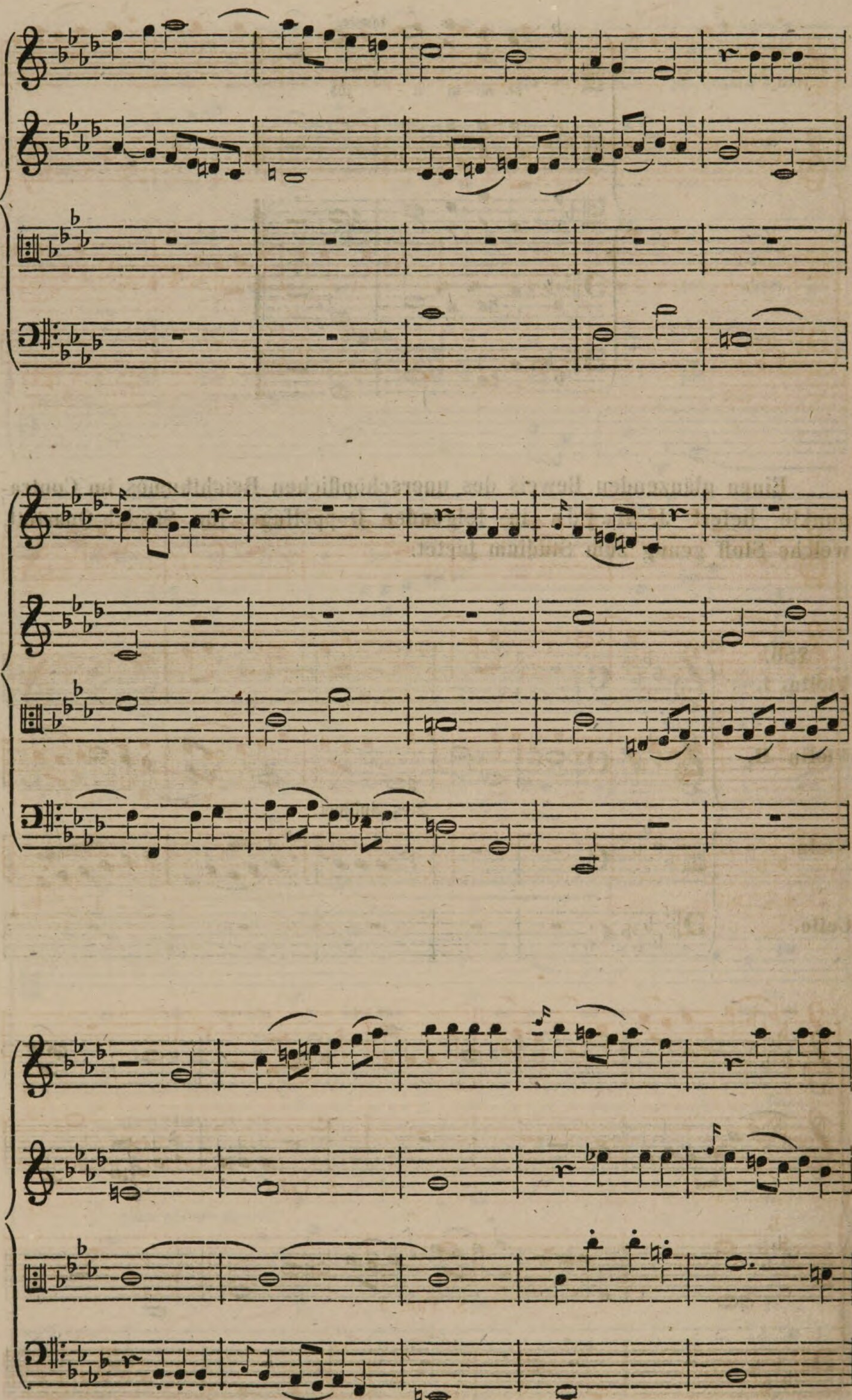
Violin. II.

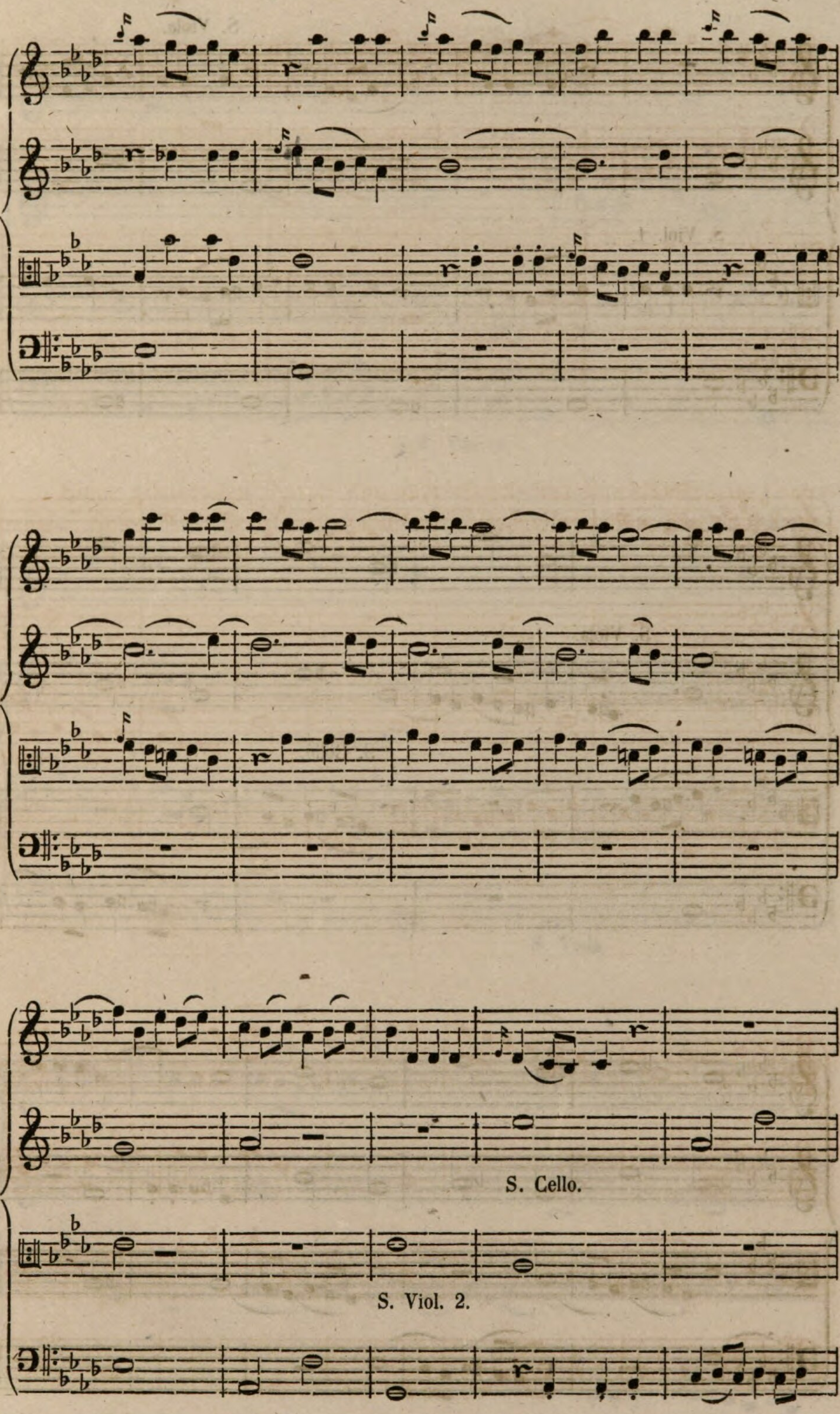
Viola.

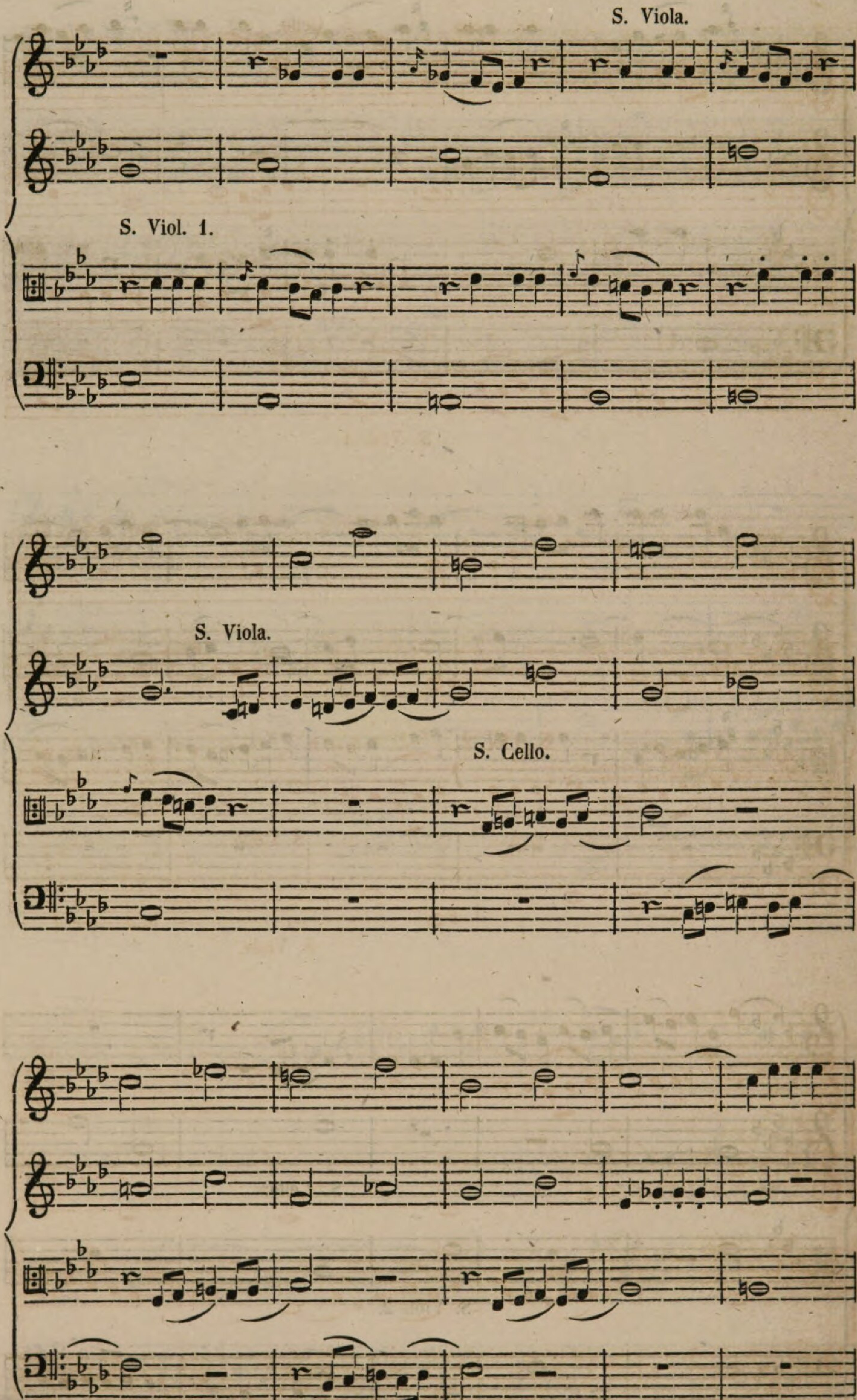
Cello.

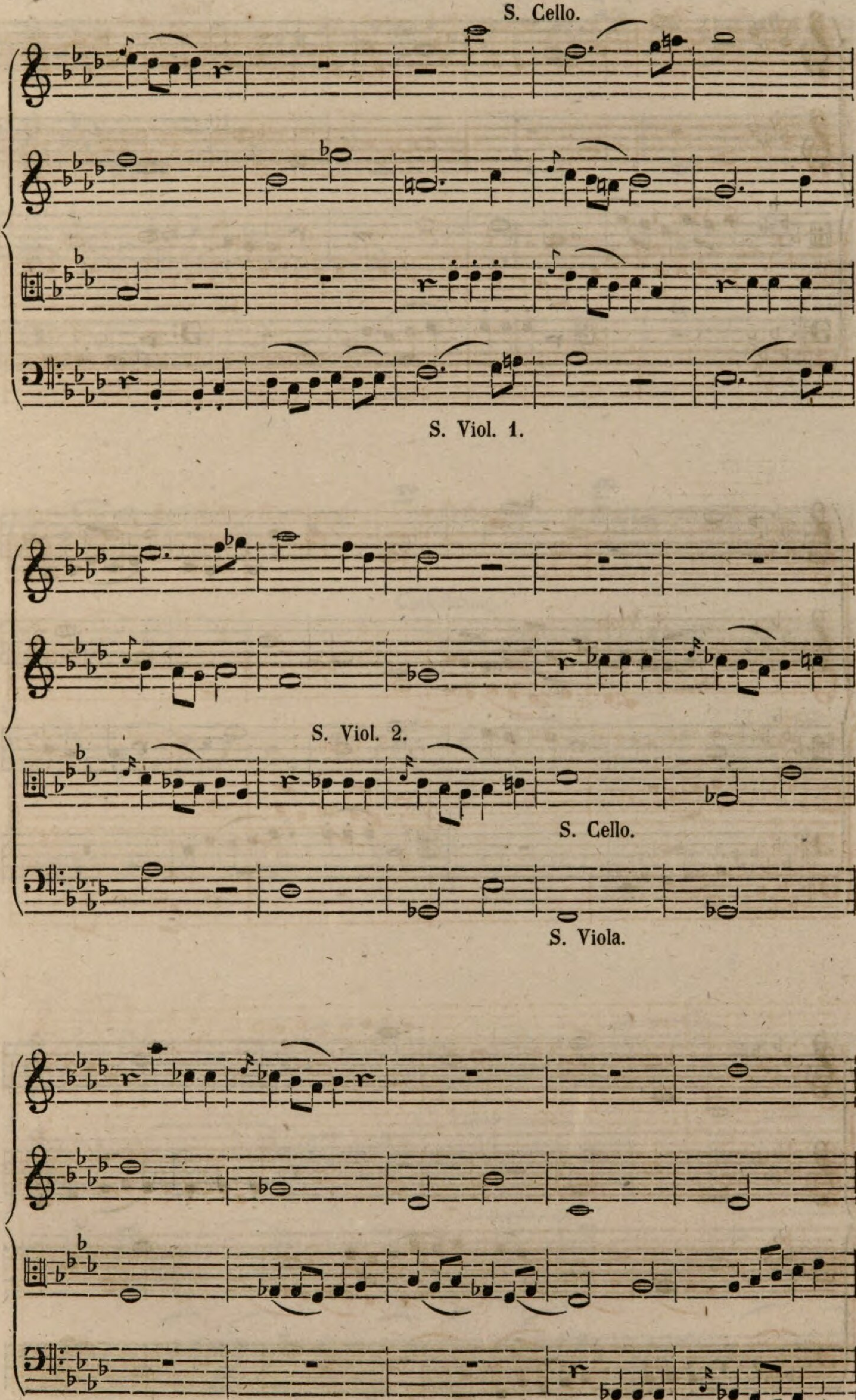


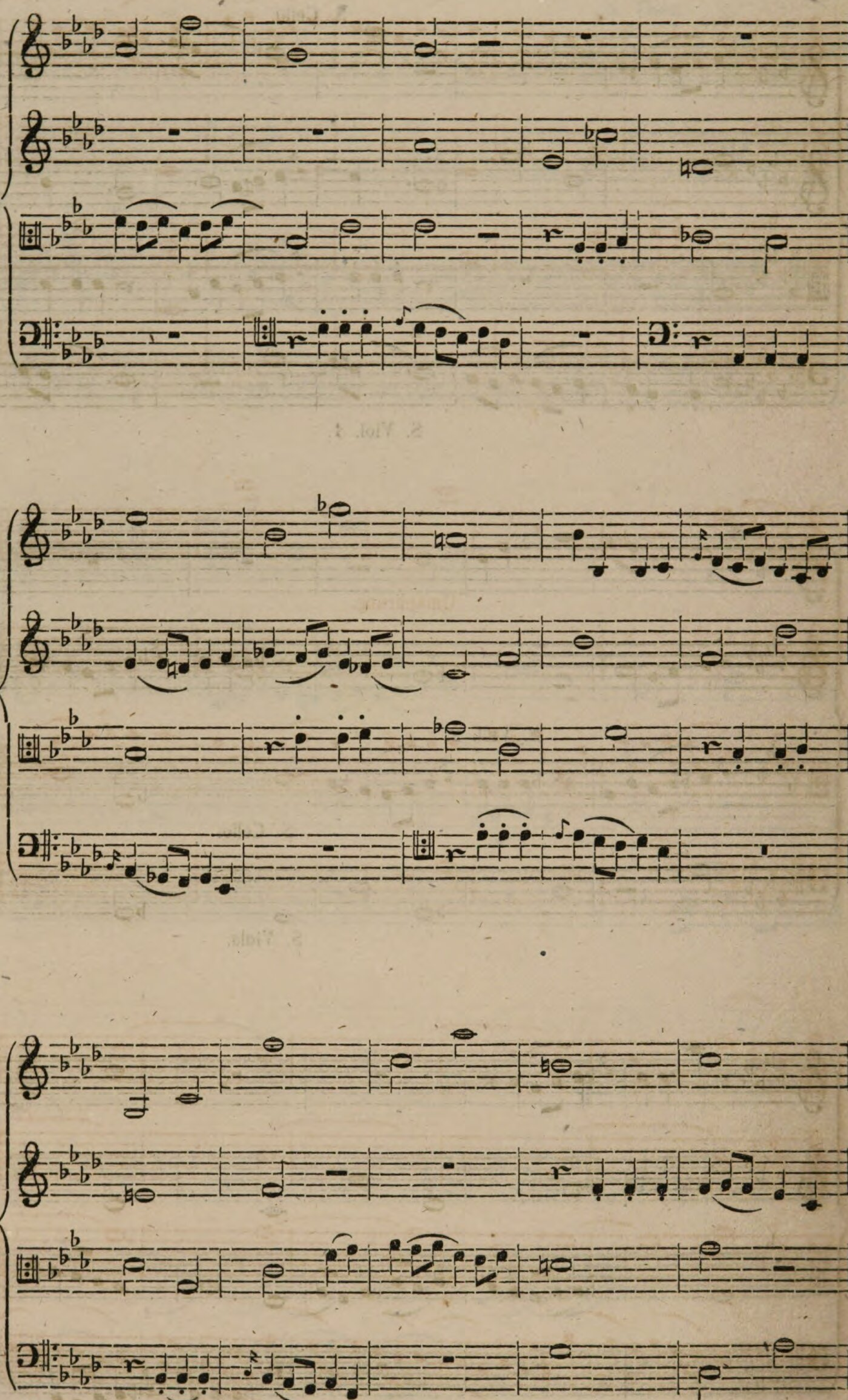


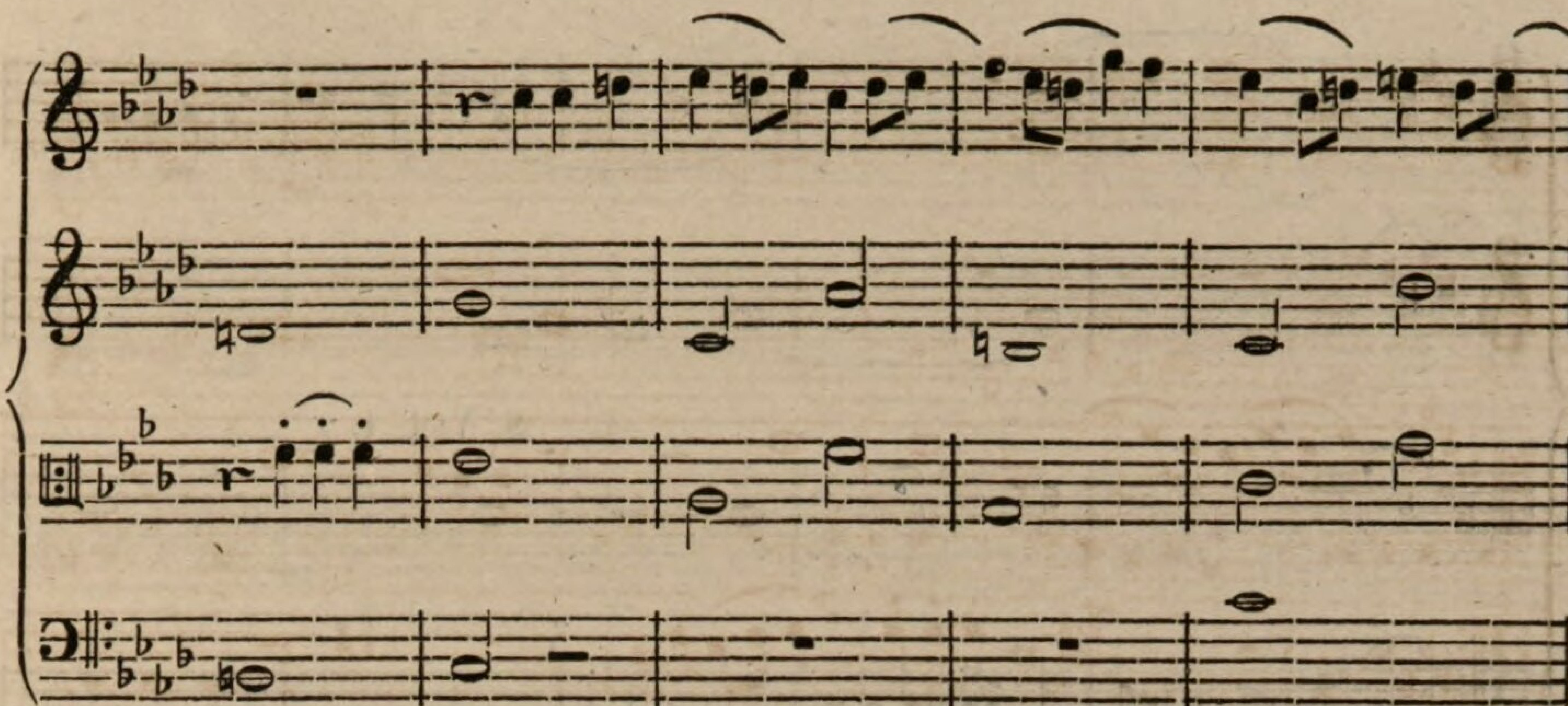


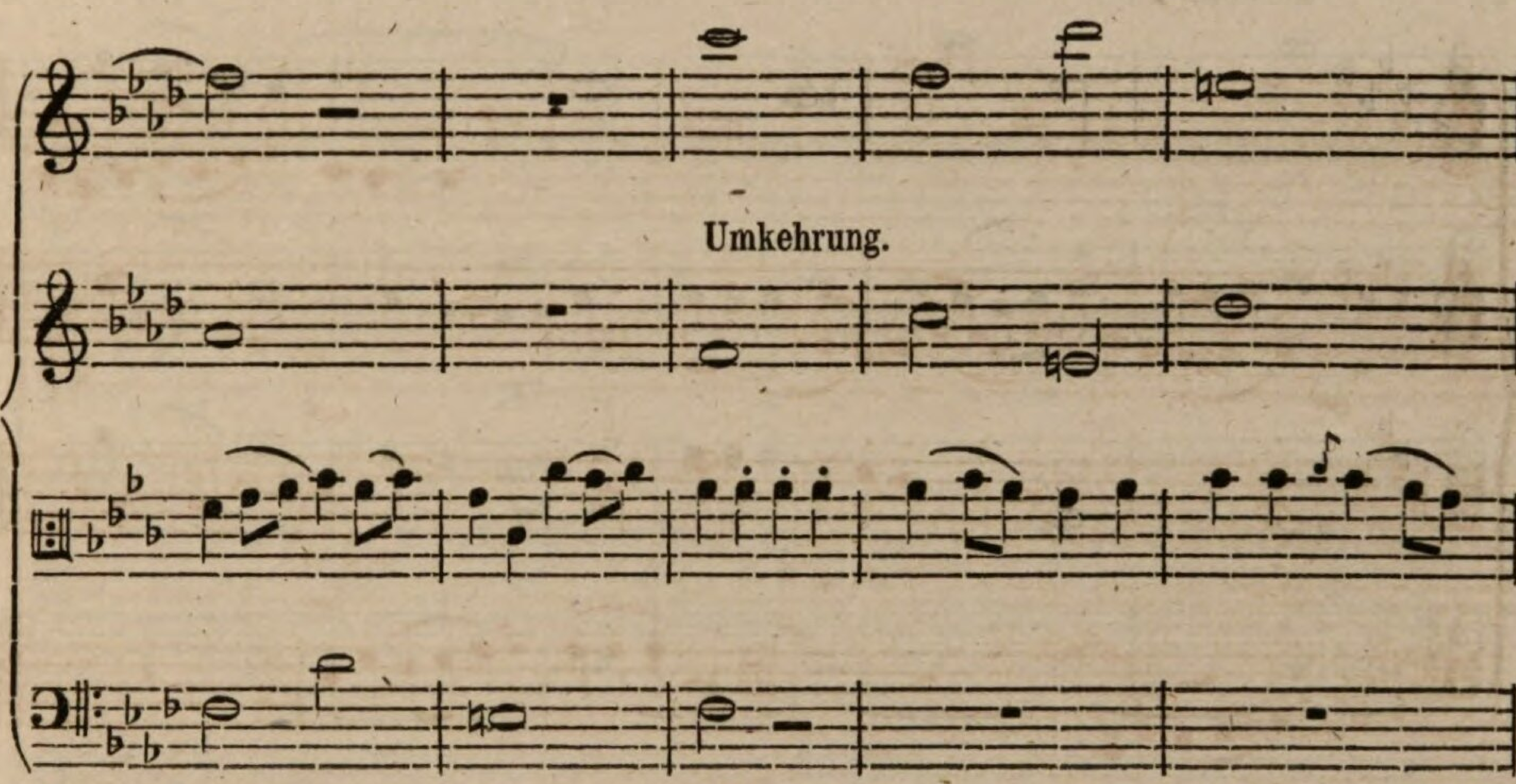

S. Cello.
S. Viol. 2.


S. Viola.
S. Viol. 1.
S. Viola.
S. Cello.

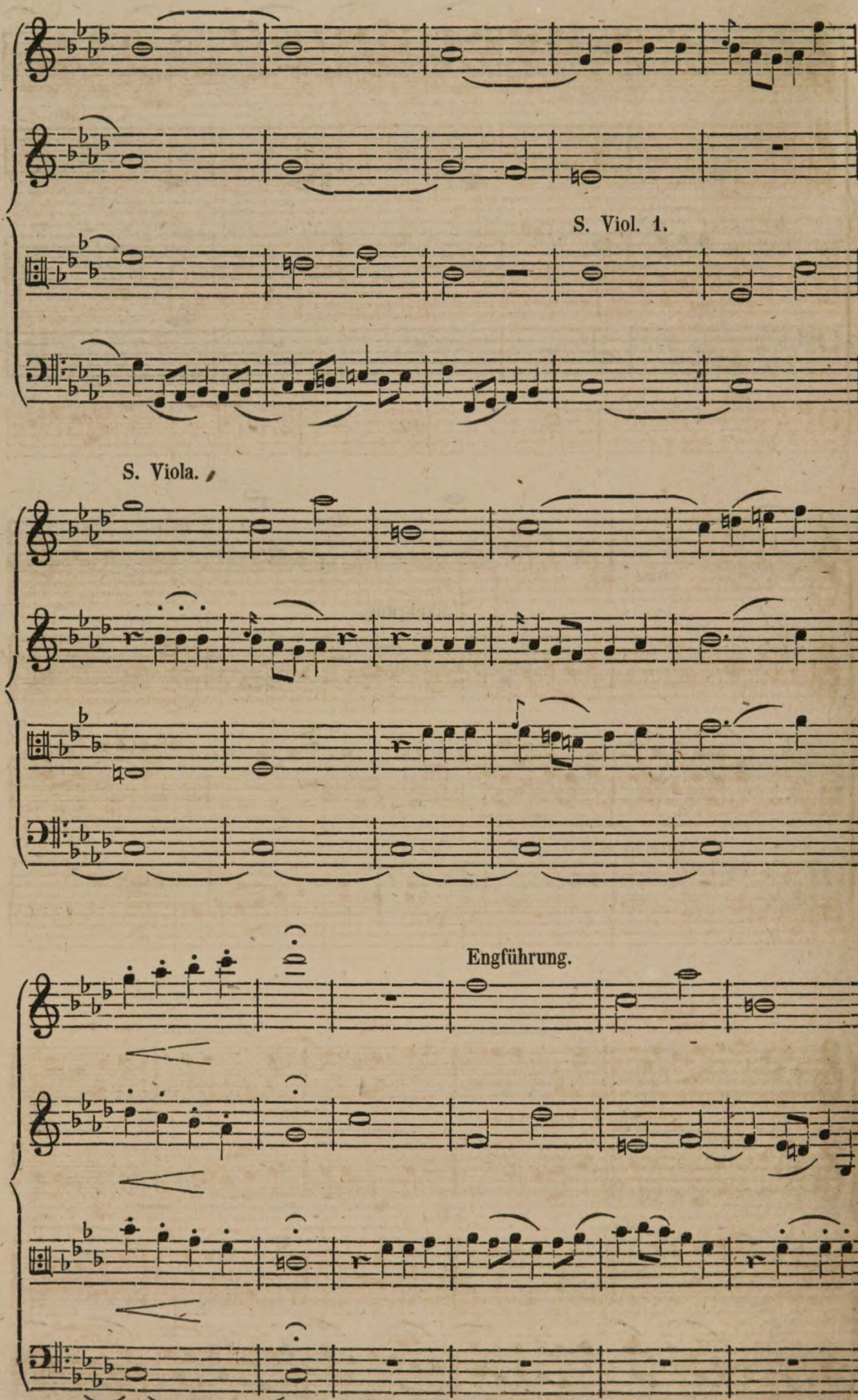

S. Cello.
S. Viol. 1.
S. Viol. 2.
S. Cello.
S. Viola.

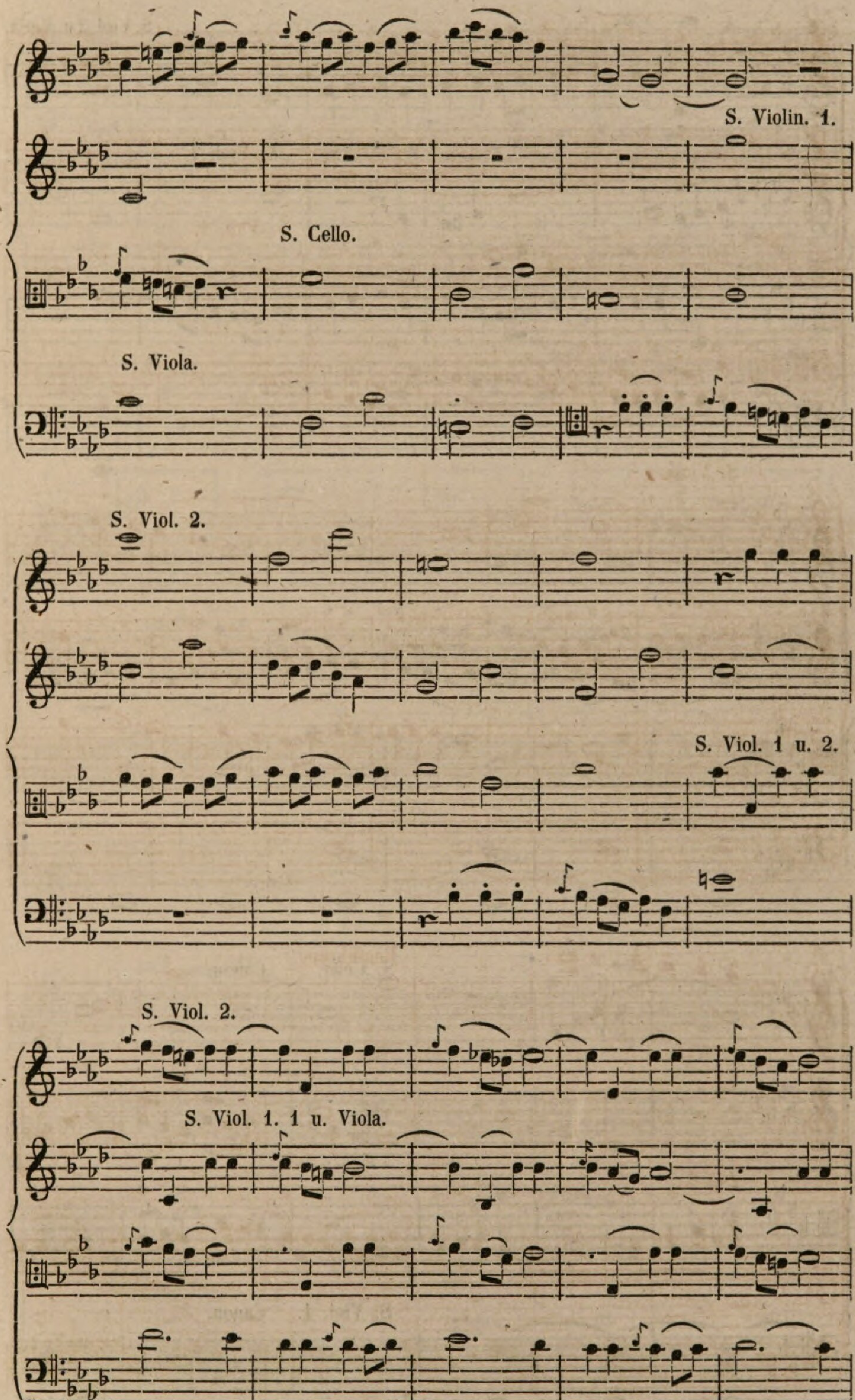


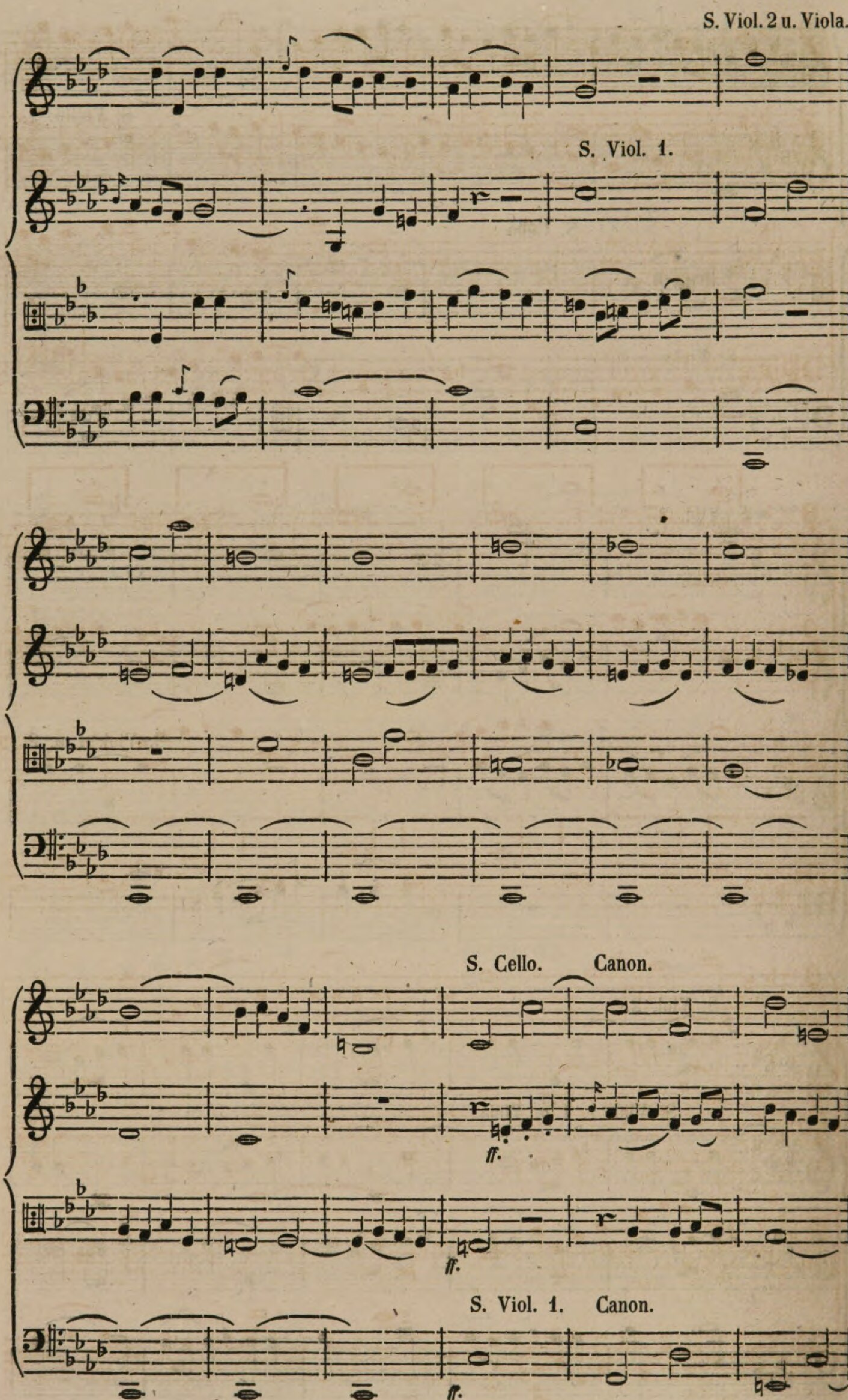



Umkehrung.

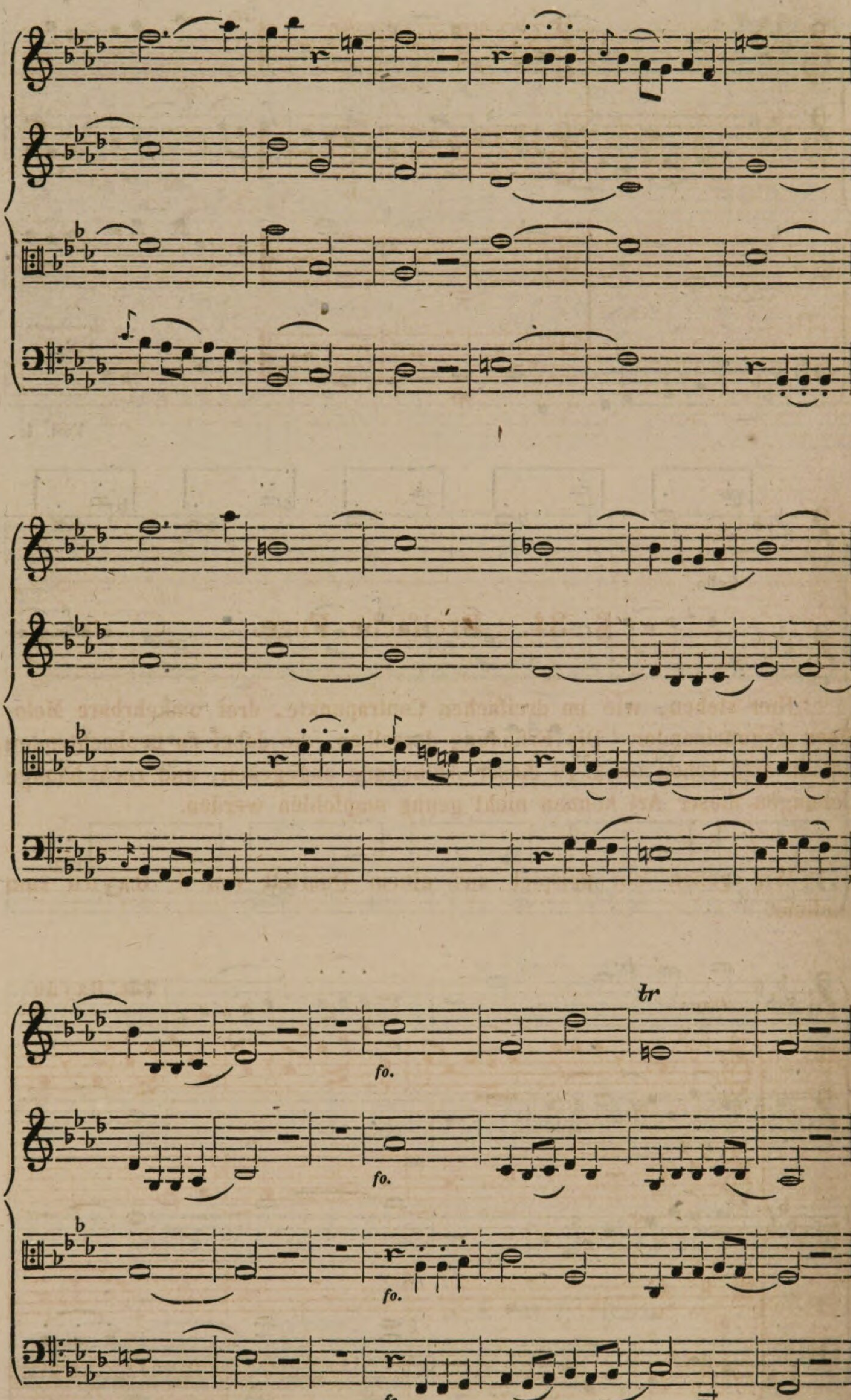



S. Viol. 1.
S. Viola.
Engführung.


S. Violin. 1.
S. Cello.
S. Viola.
S. Viol. 2.
S. Viol. 1 u. 2.
S. Viol. 2.
S. Viol. 1. 1 u. Viola.


S. Viol. 2 u. Viola.
S. Viol. 1.
S. Cello. Canon.
ff.
ff.
S. Viol. 1. Canon.
ff.


Viol. 1.
Cello.
tr
po.
po.
po.
po.


fo.
tr
fo.
fo.
fo.



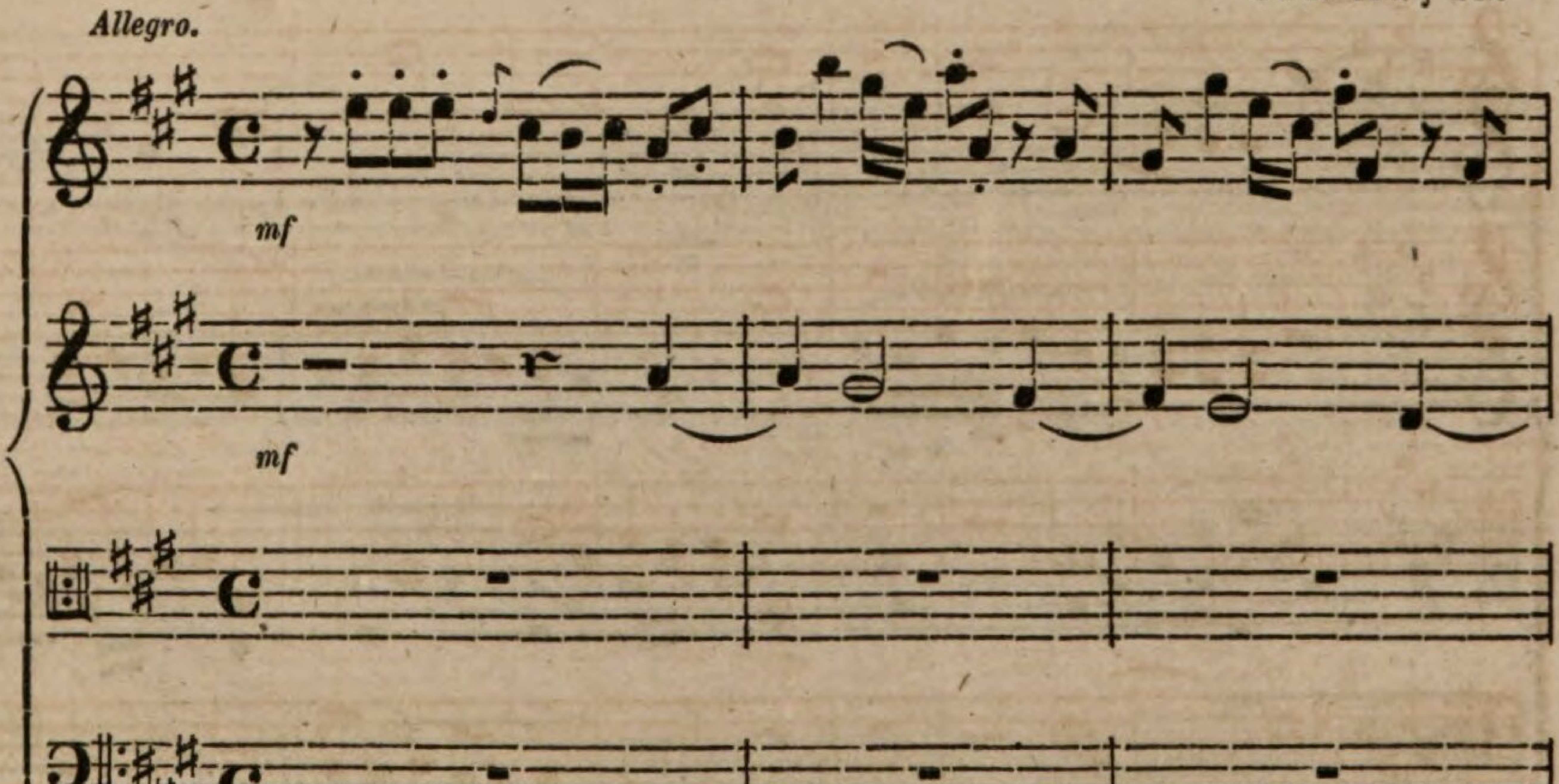
§. 31. Dreifache Fuge.

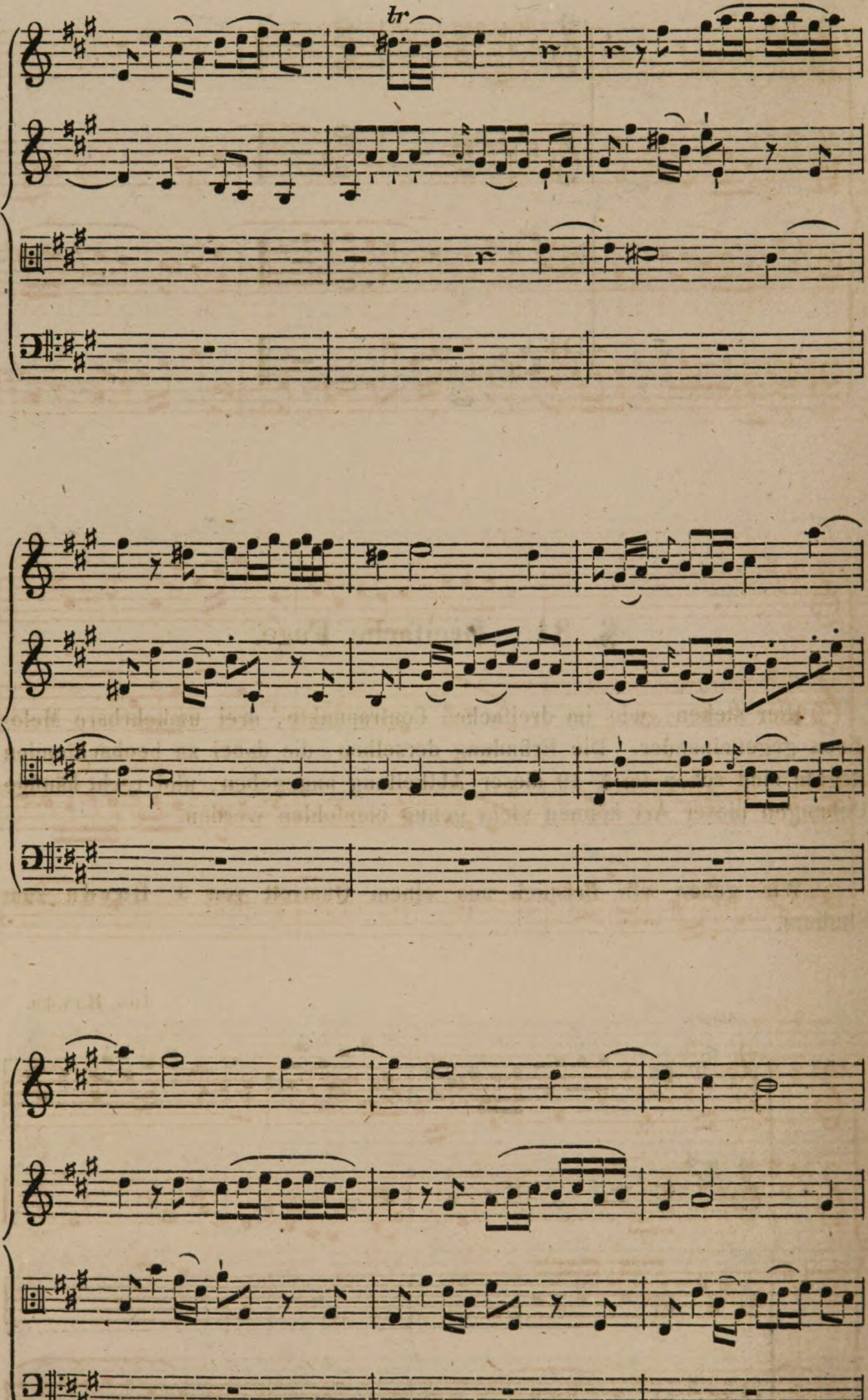
Hier stehen, wie im dreifachen Contrapunkte, drei umkehrbare Melodieen gegeneinander. Die Erfindung derselben, die dabei zu beobachtenden Regeln sind schon im §. 19 dieser Abtheilung angegeben, und recht häufige Uebungen dieser Art können nicht genug empfohlen werden.

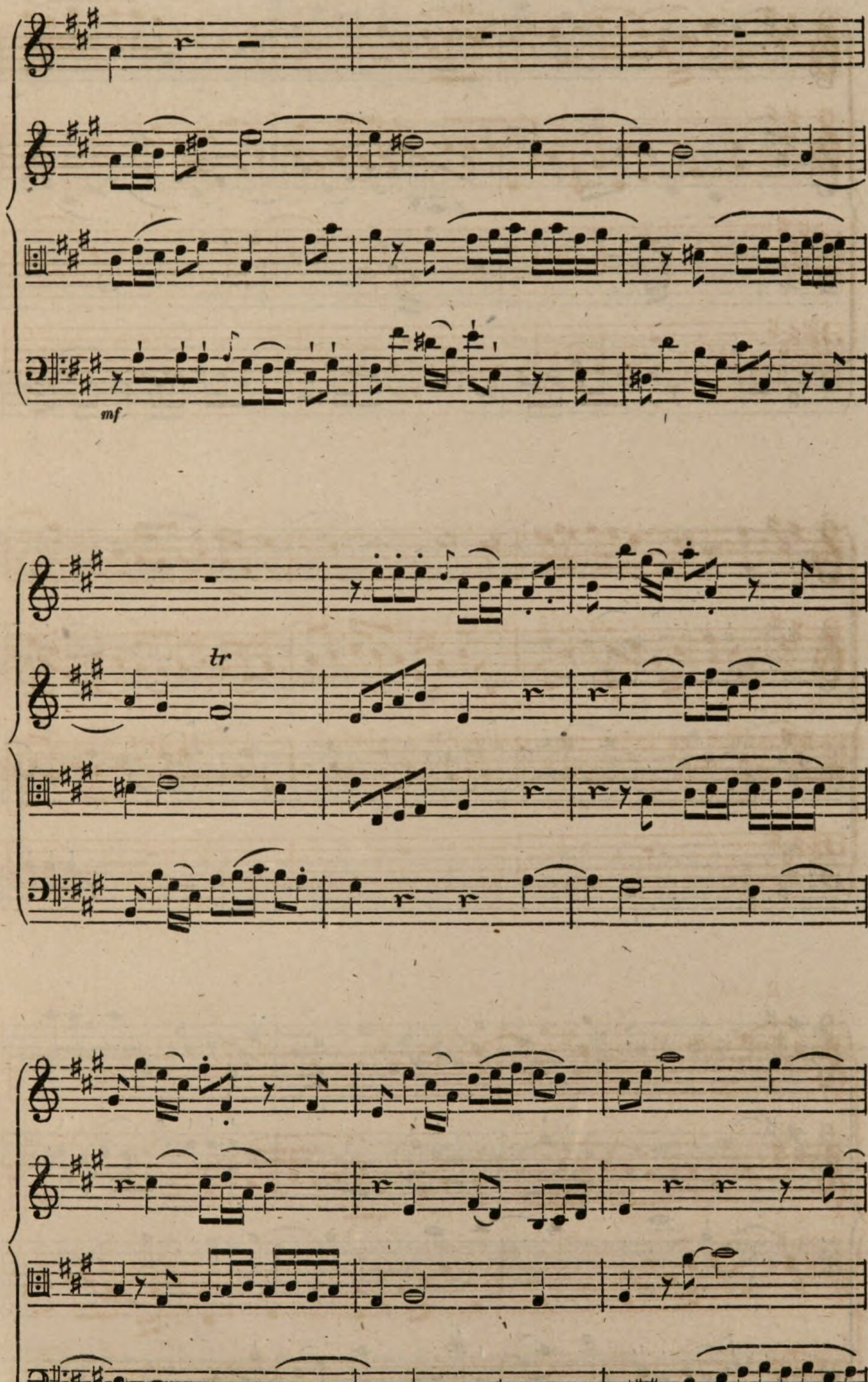
Wir geben ein Beispiel aus einem Quartett von J. Haydn zum Studium.

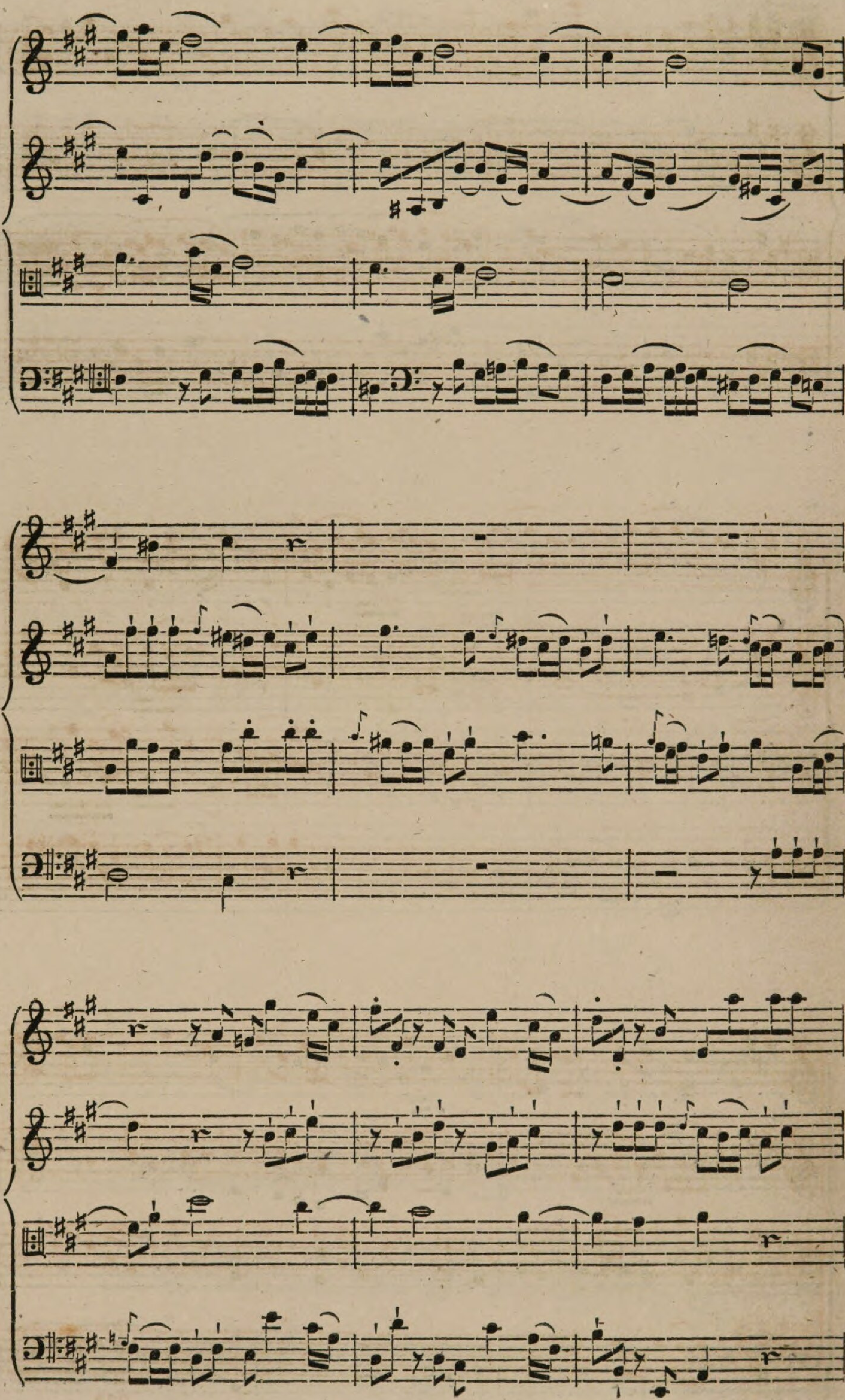
Jos. Haydn.

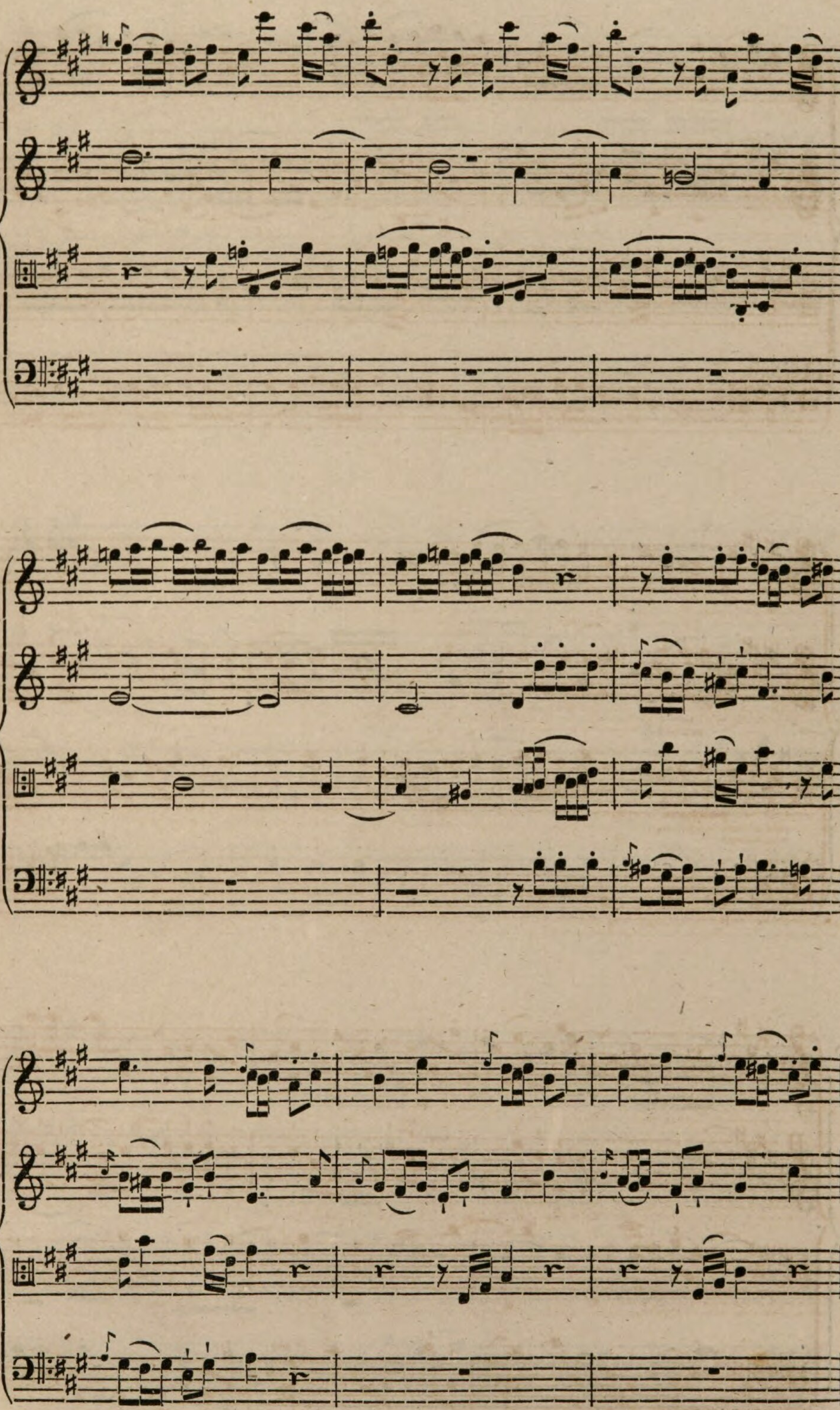
257.

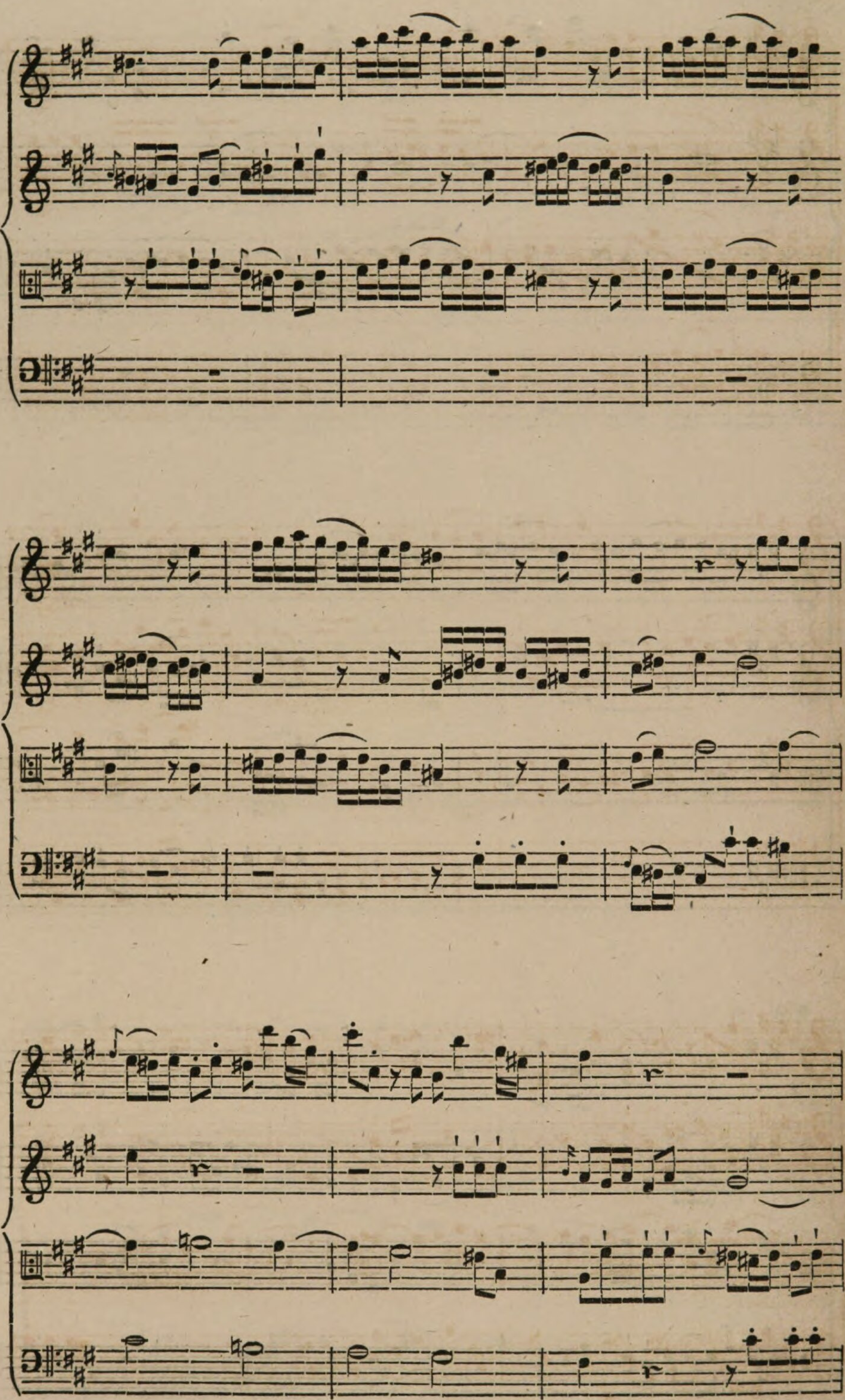


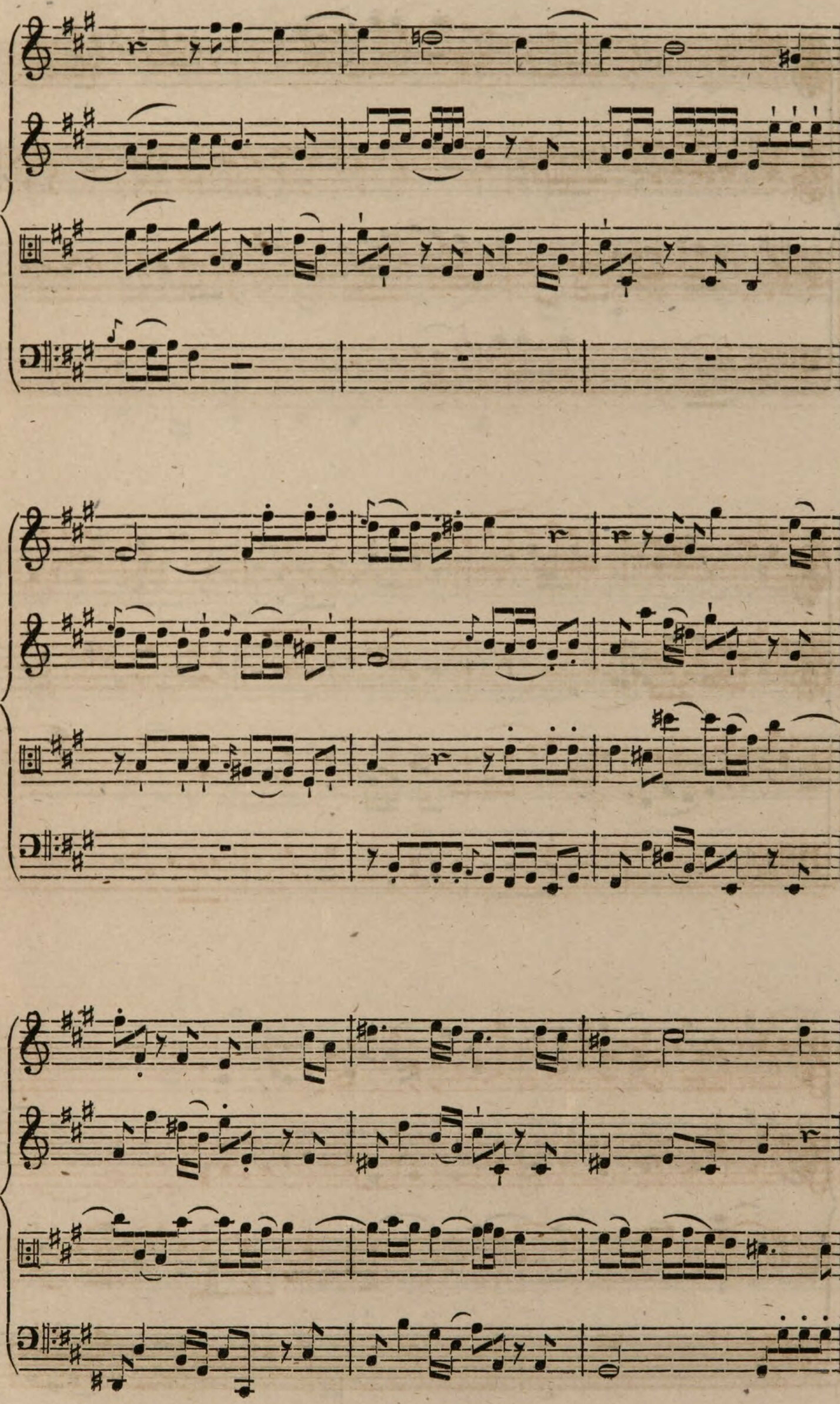

tr

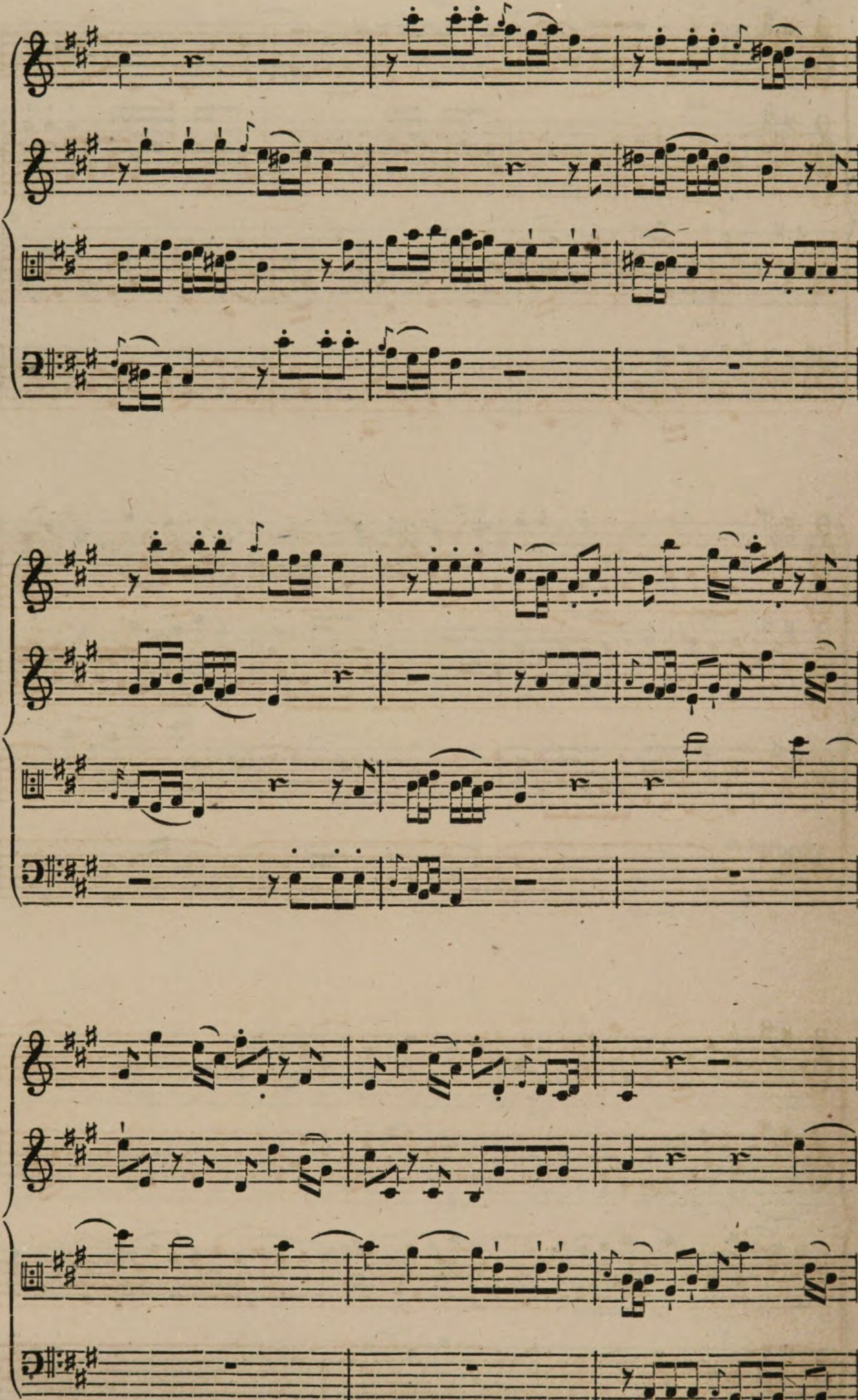

mf
tr

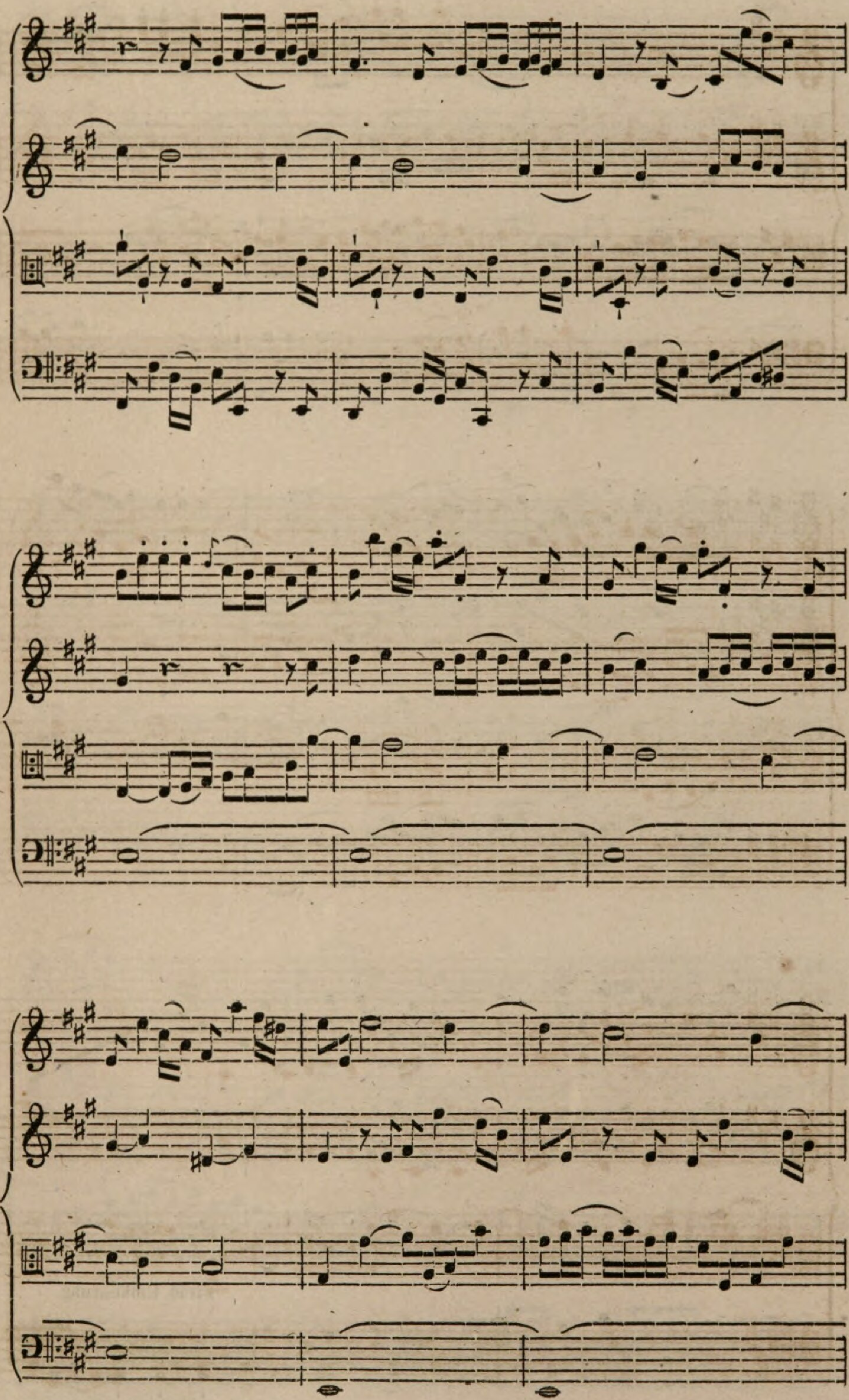


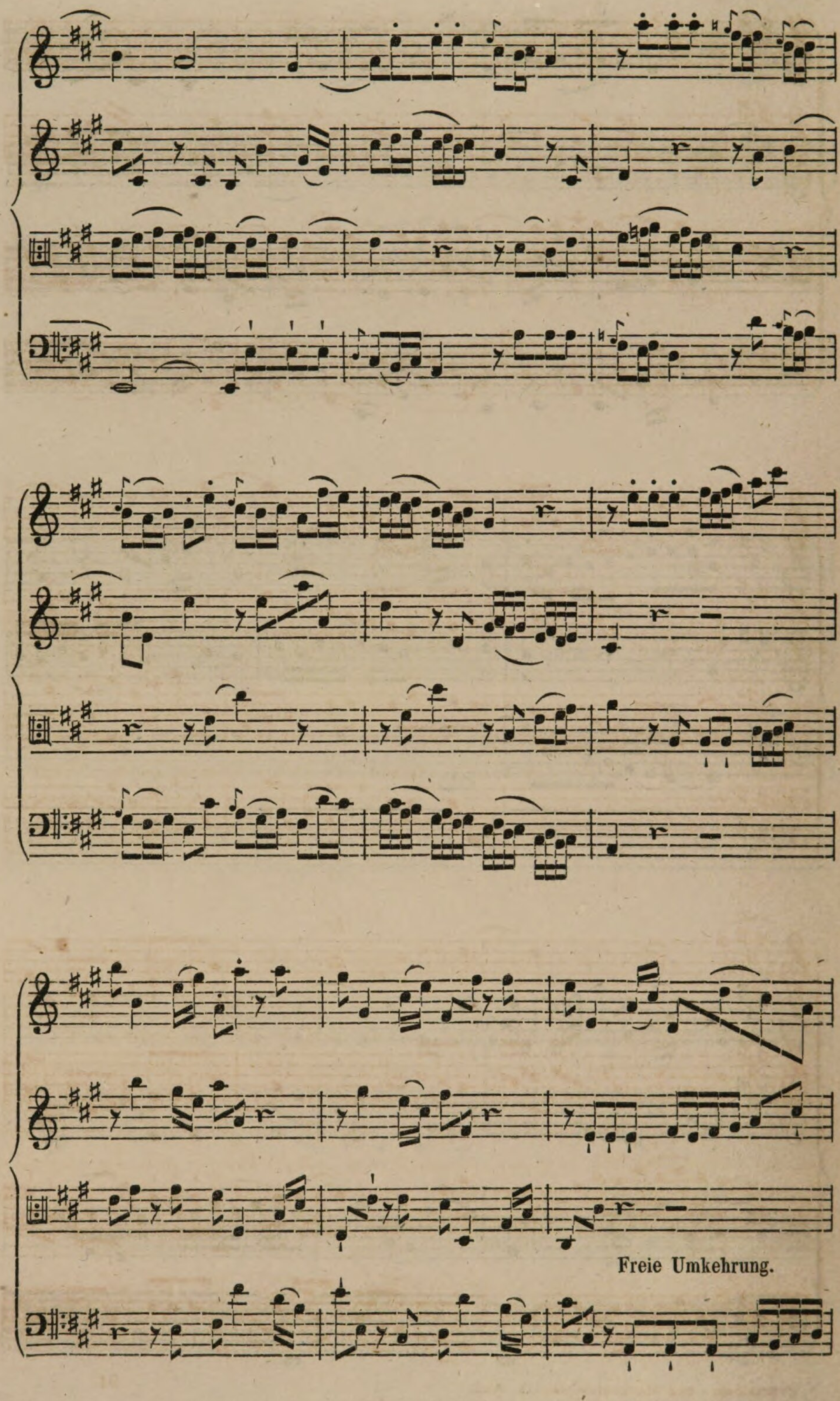


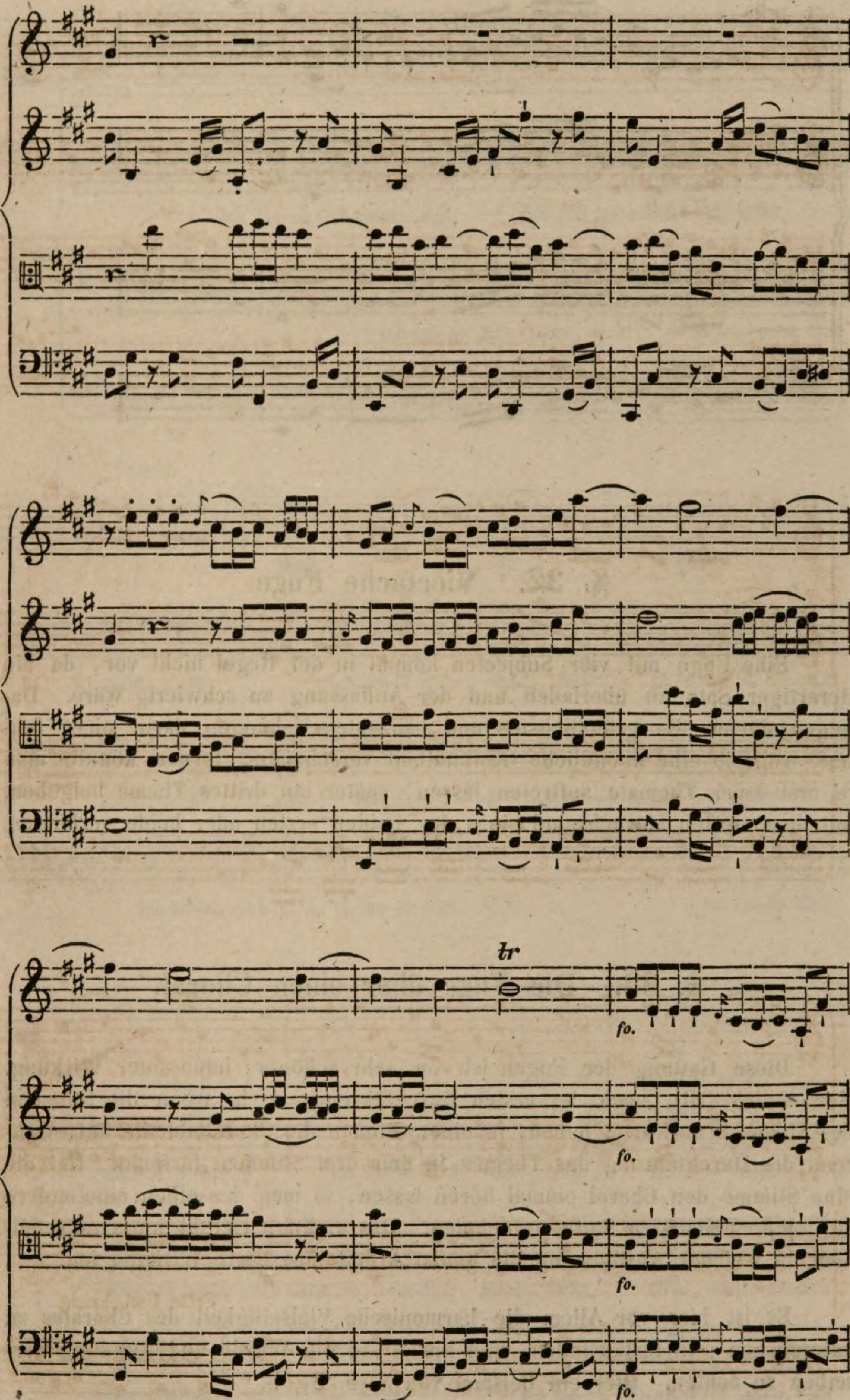


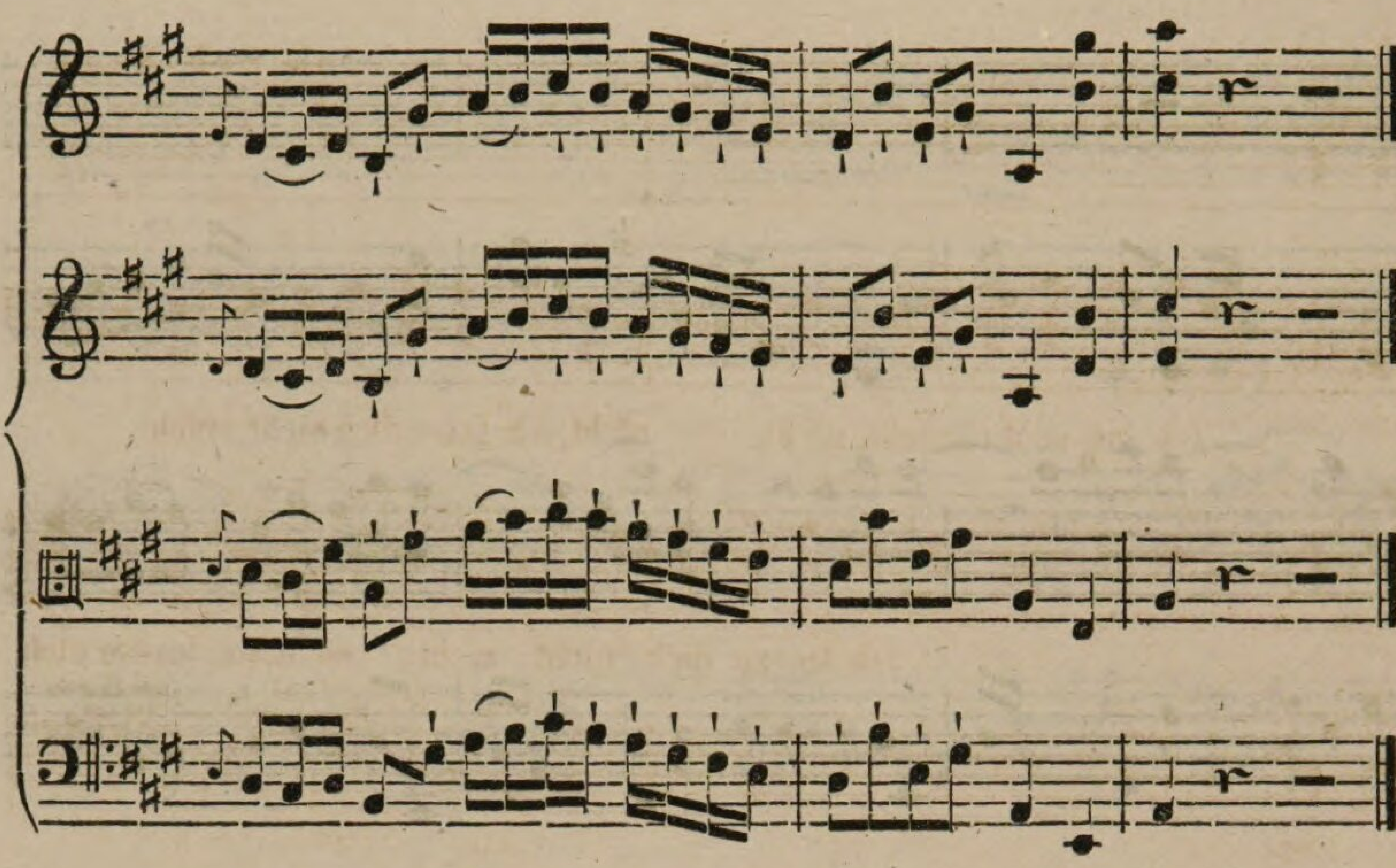







Freie Umkehrung.


tr
fo.
fo.
fo.
fo.



§. 32. Vierfache Fuge.

Eine Fuge mit vier Subjecten kommt in der Regel nicht vor, da ein derartiger Satz zu überladen und der Auffassung zu schwierig wäre. Dagegen dürfen die gründlichsten und häufigsten Uebungen darin nicht fehlen, weil sie eine unendliche Gewandtheit verschaffen; ferner könnte man ja erst zwei Themate auftreten lassen, später ein drittes Thema beigeben, mit dem vierten abwechselnd eines der beiden ersten oder beide verbinden.

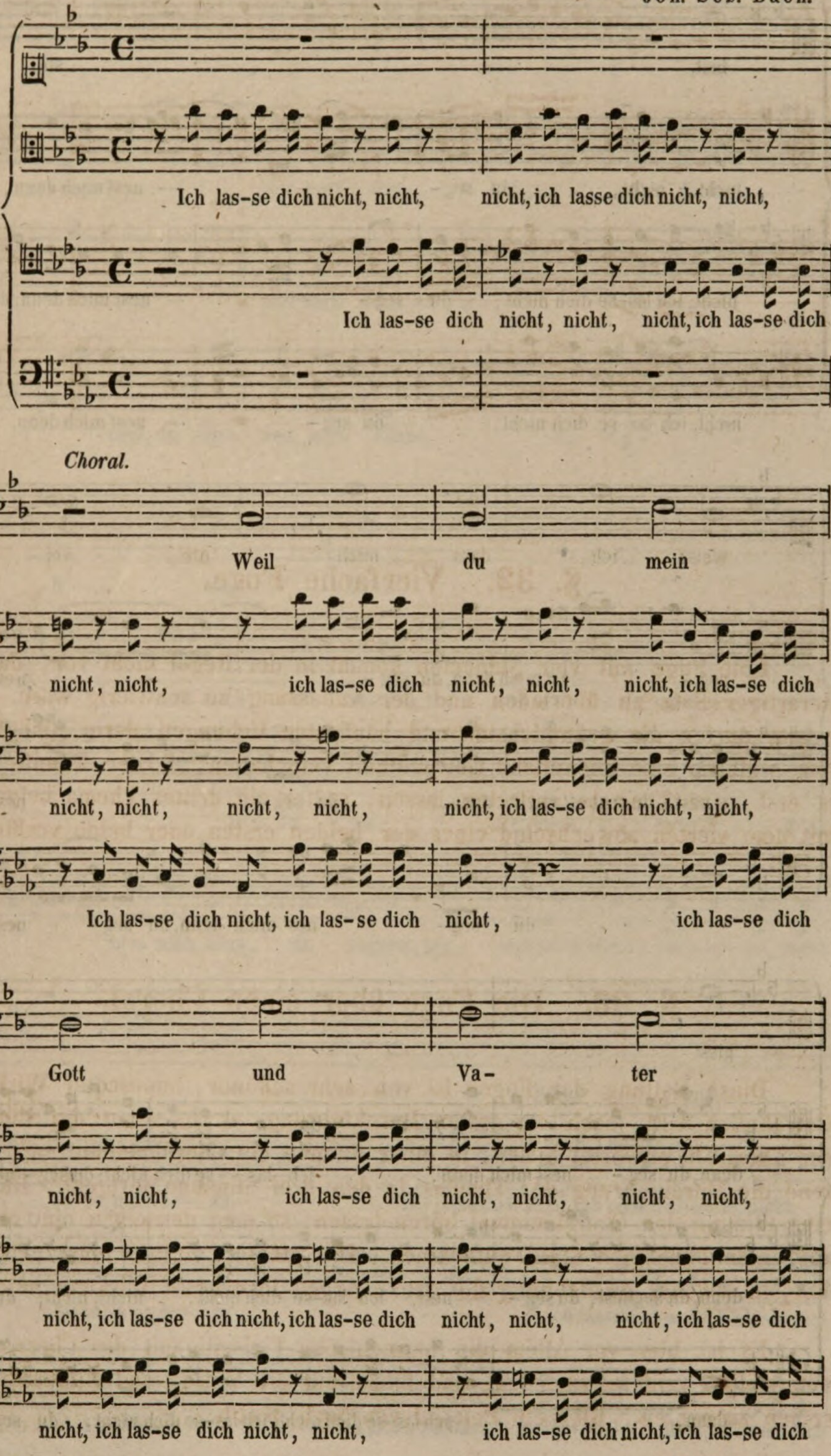
§. 33. Die Fuge über einen Choral.

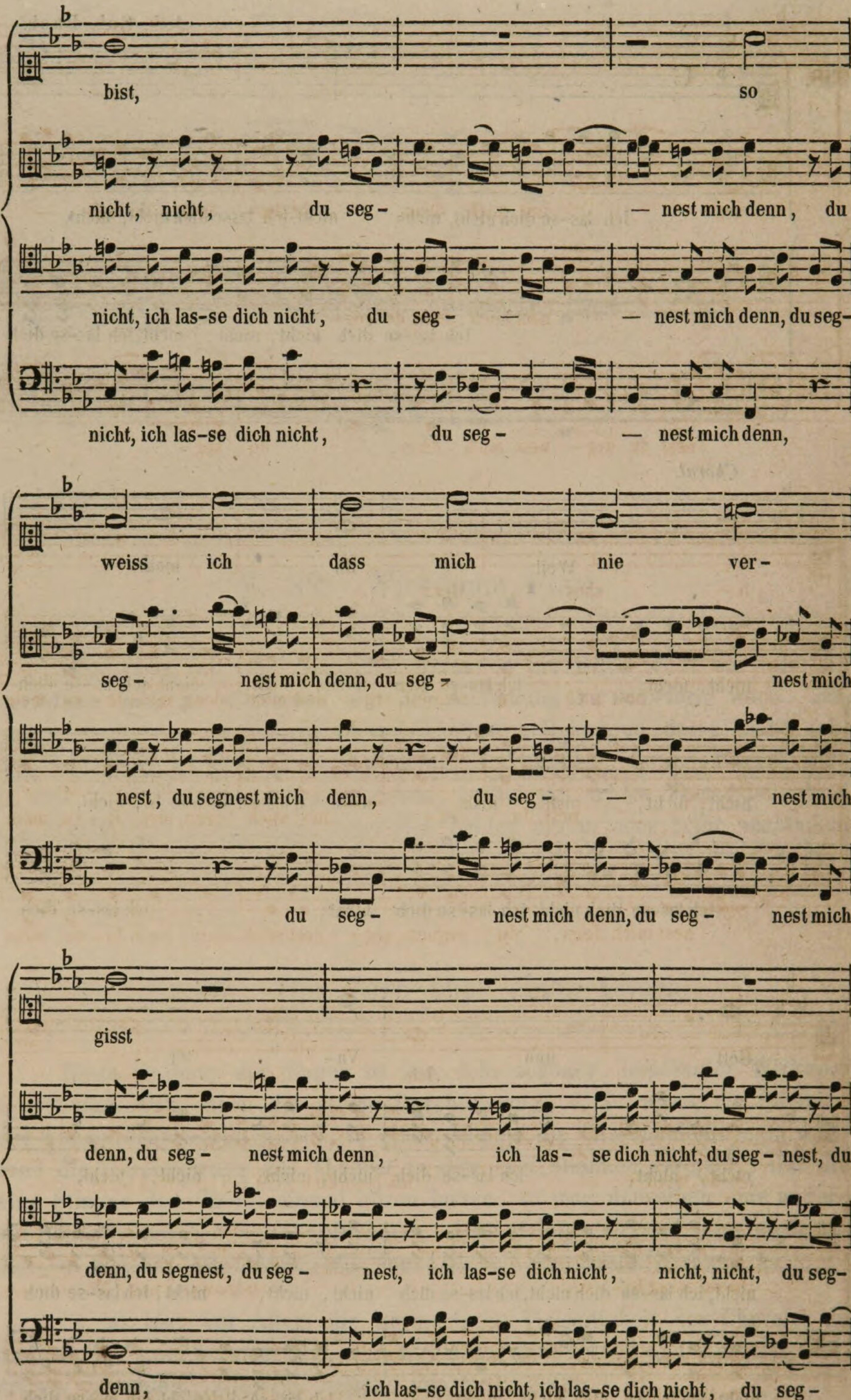
Diese Gattung der Fugen ist von sehr schöner, imposanter Wirkung. Gewöhnlich tritt, nach der ersten Durchführung, d. h. wenn die Stimmen das Thema beantwortet haben, in einer Stimme die Choralmelodie auf, während die Durchführung des Themas in den drei Stimmen fortgeht. Hat die eine Stimme den Choral einmal hören lassen, so mag denselben eine andere auf einer beliebigen Stufe aufnehmen. Das richtige Gefühl muss entscheiden, in welcher Ausdehnung die ganze Arbeit ihre beste Wirkung hat.

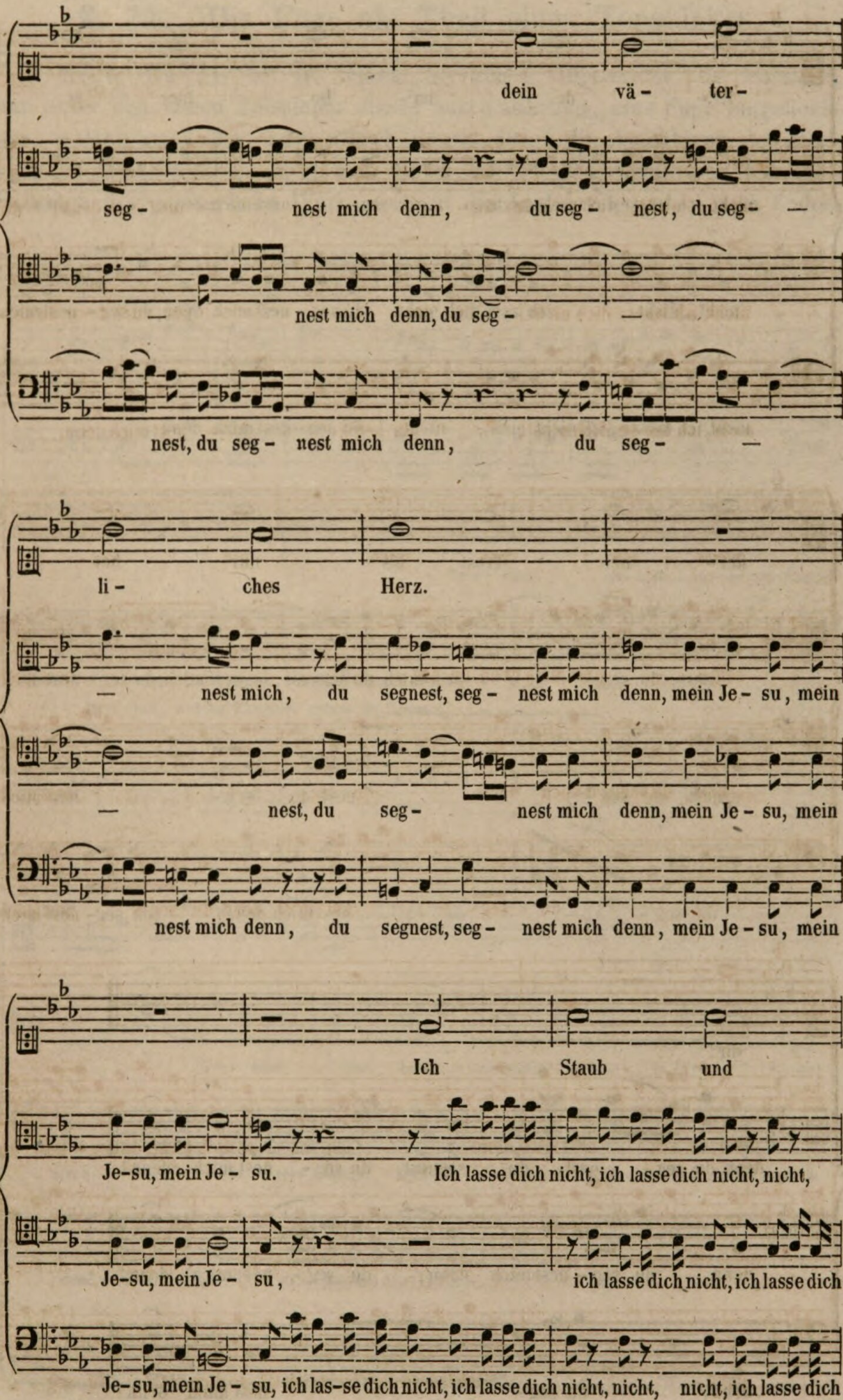
Es ist hier vor Allem die harmonische Vielseitigkeit des Chorales zu untersuchen und festzustellen, und hiebei auf die Würde und Rundung derselben zu achten. Hier ein Beispiel von Seb. Bach.

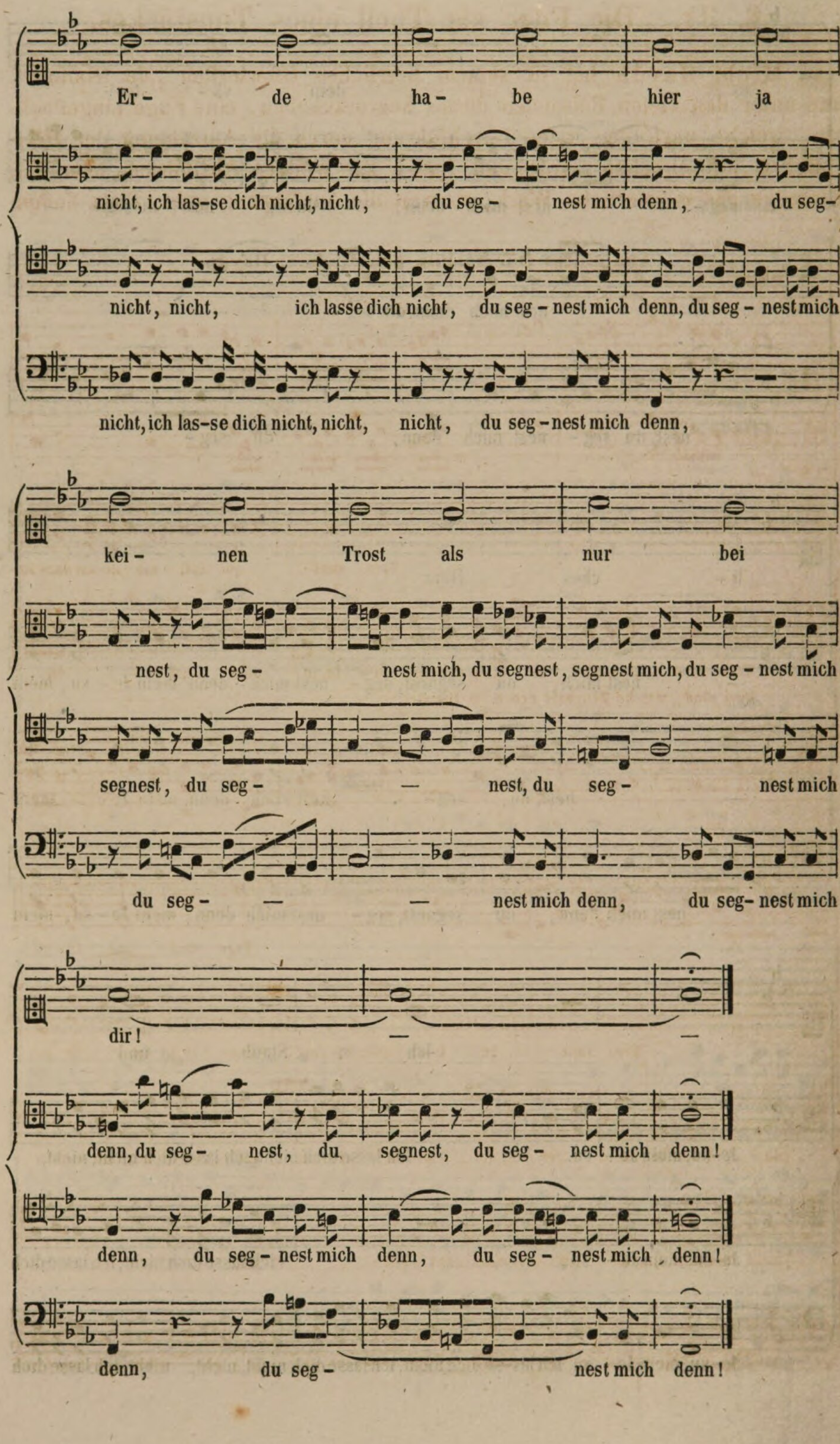
Joh. Seb. Bach.

258.




bist, so
nicht, nicht, du seg - — — nest mich denn, du
nicht, ich las-se dich nicht, du seg - — — nest mich denn, du seg-
nicht, ich las-se dich nicht, du seg - — nest mich denn,
weiss ich dass mich nie ver -
seg - nest mich denn, du seg - — nest mich
nest, du segnest mich denn, du seg - — nest mich
du seg - nest mich denn, du seg - nest mich
gisst
denn, du seg - nest mich denn, ich las - se dich nicht, du seg - nest, du
denn, du segnest, du seg - nest, ich las-se dich nicht, nicht, nicht, du seg-
denn, ich las-se dich nicht, ich las-se dich nicht, du seg -


dein vä - ter -
seg - nest mich denn, du seg - nest, du seg -
— nest mich denn, du seg - —
nest, du seg - nest mich denn, du seg - —
li - ches Herz.
— nest mich, du segnest, seg - nest mich denn, mein Je - su, mein
— nest, du seg - nest mich denn, mein Je - su, mein
nest mich denn, du segnest, seg - nest mich denn, mein Je - su, mein
Ich Staub und
Je-su, mein Je - su. Ich lasse dich nicht, ich lasse dich nicht, nicht,
Je-su, mein Je - su, ich lasse dich nicht, ich lasse dich
Je-su, mein Je - su, ich las-se dich nicht, ich lasse dich nicht, nicht, nicht, ich lasse dich

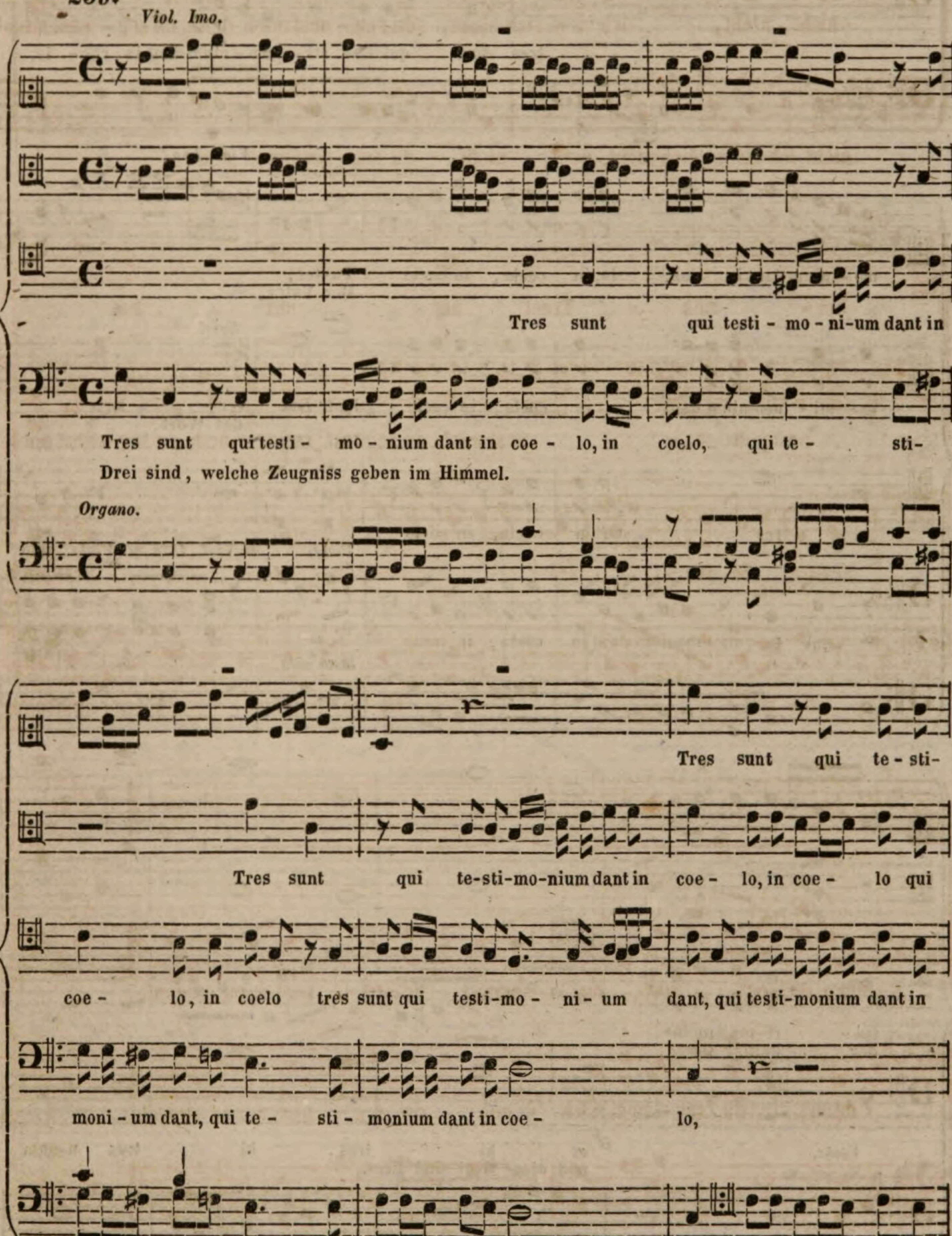

Er - de ha - be hier ja
nicht, ich las-se dich nicht, nicht, du seg - nest mich denn, du seg-
nicht, nicht, ich lasse dich nicht, du seg - nest mich denn, du seg - nest mich
nicht, ich las-se dich nicht, nicht, nicht, du seg - nest mich denn,
kei - nen Trost als nur bei
nest, du seg - nest mich, du segnest, segnest mich, du seg - nest mich
segnest, du seg - — nest, du seg - nest mich
du seg - — — nest mich denn, du seg- nest mich
dir! — —
denn, du seg - nest, du segnest, du seg - nest mich denn!
denn, du seg - nest mich denn, du seg - nest mich, denn!
denn, du seg - nest mich denn!

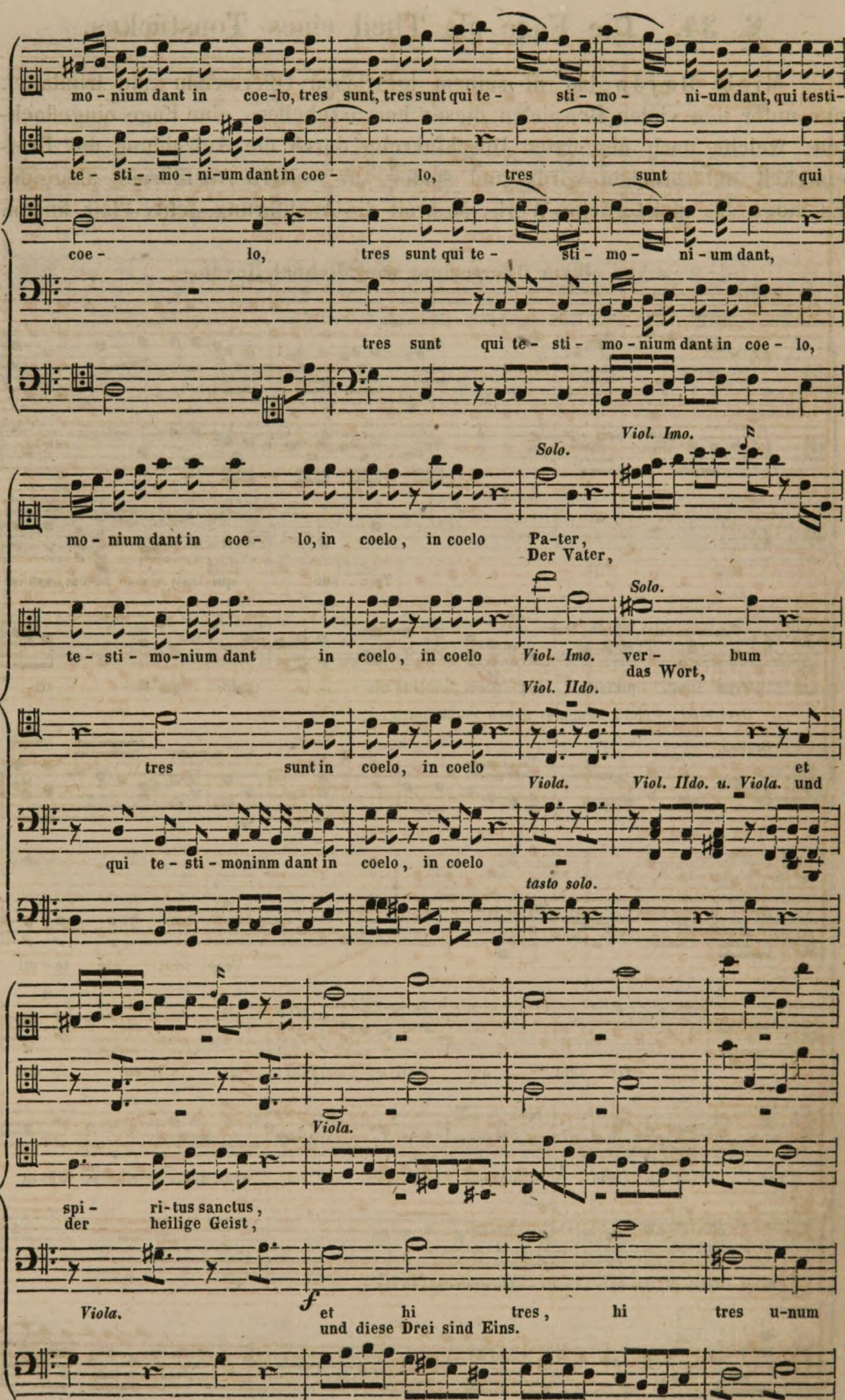
§. 34. Die Fuge als Theil eines Tonstückes.

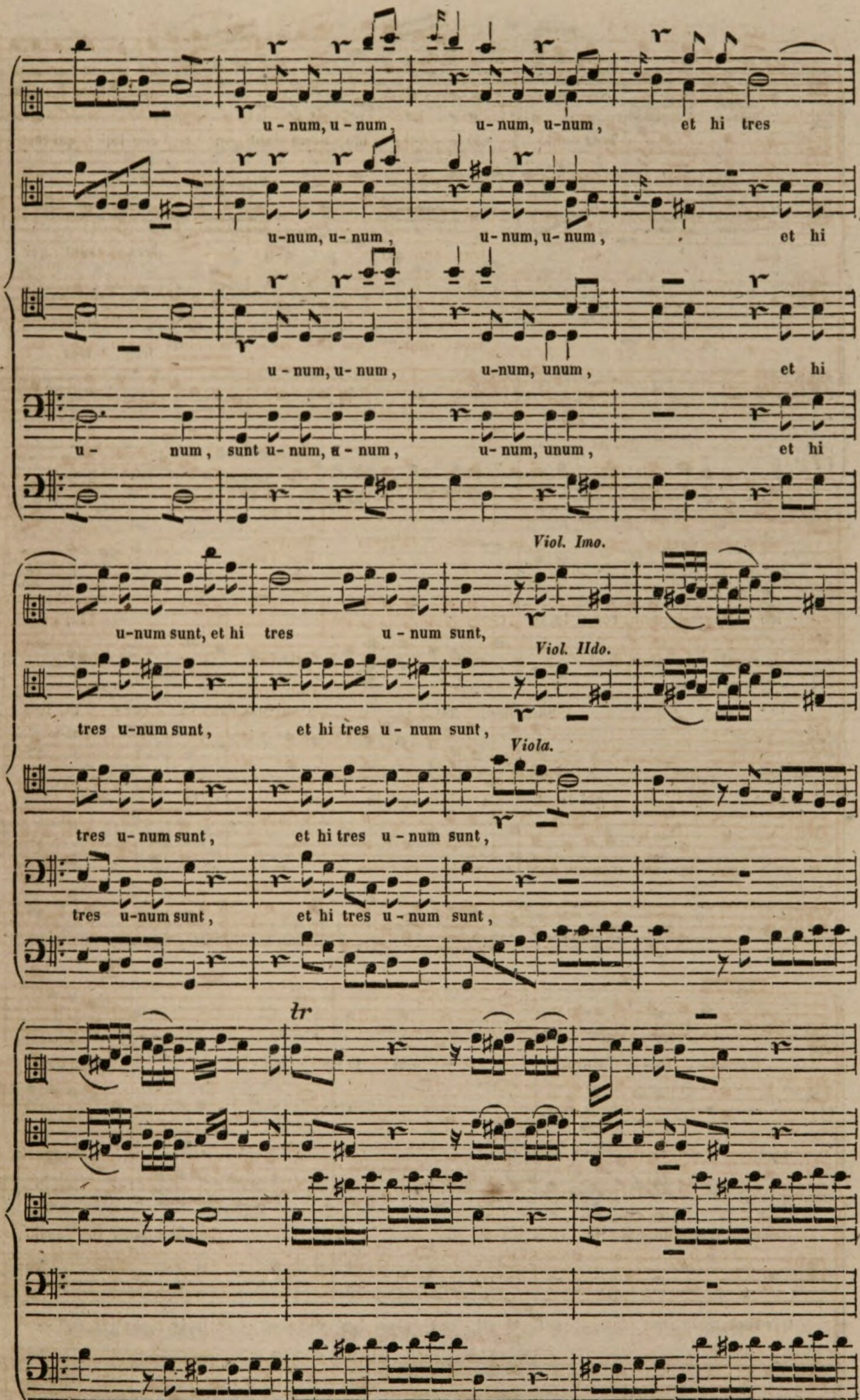
Mich. Haydn hat in seinem herrlichen Offertorium „de trinitate", nur unter den vielen Beispielen dieses hervorzuheben, eine Fuge eingeflochten, welche nach der ersten Durchführung durch die Aufzählung der Dreieinigkeit unterbrochen wird, und später zur weitern Ausführung übergeht. Es möge das meisterliche Werk, so weit die Ausführung geht, Platz finden.

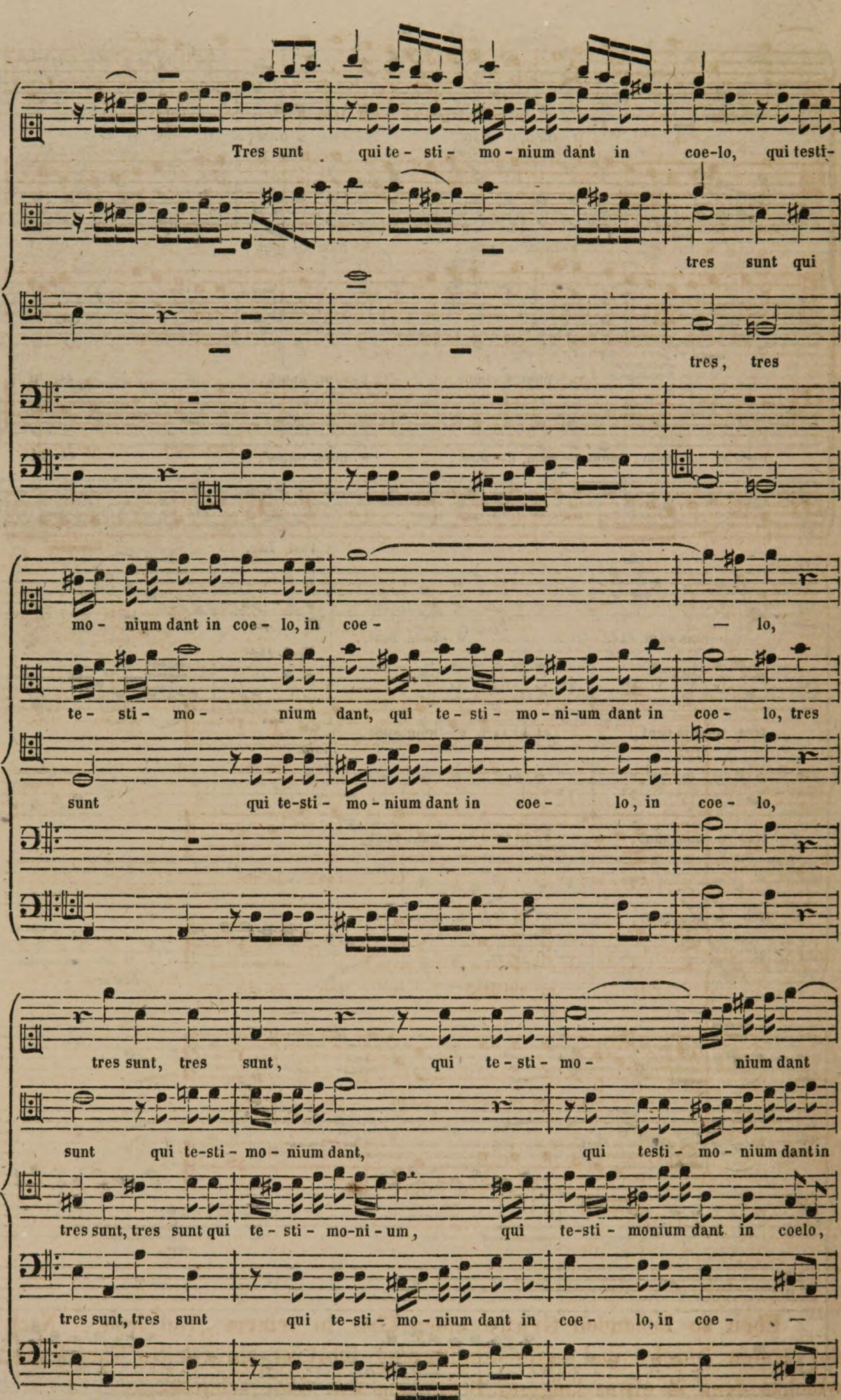
Aus einem Offertorium von Michael Haydn.

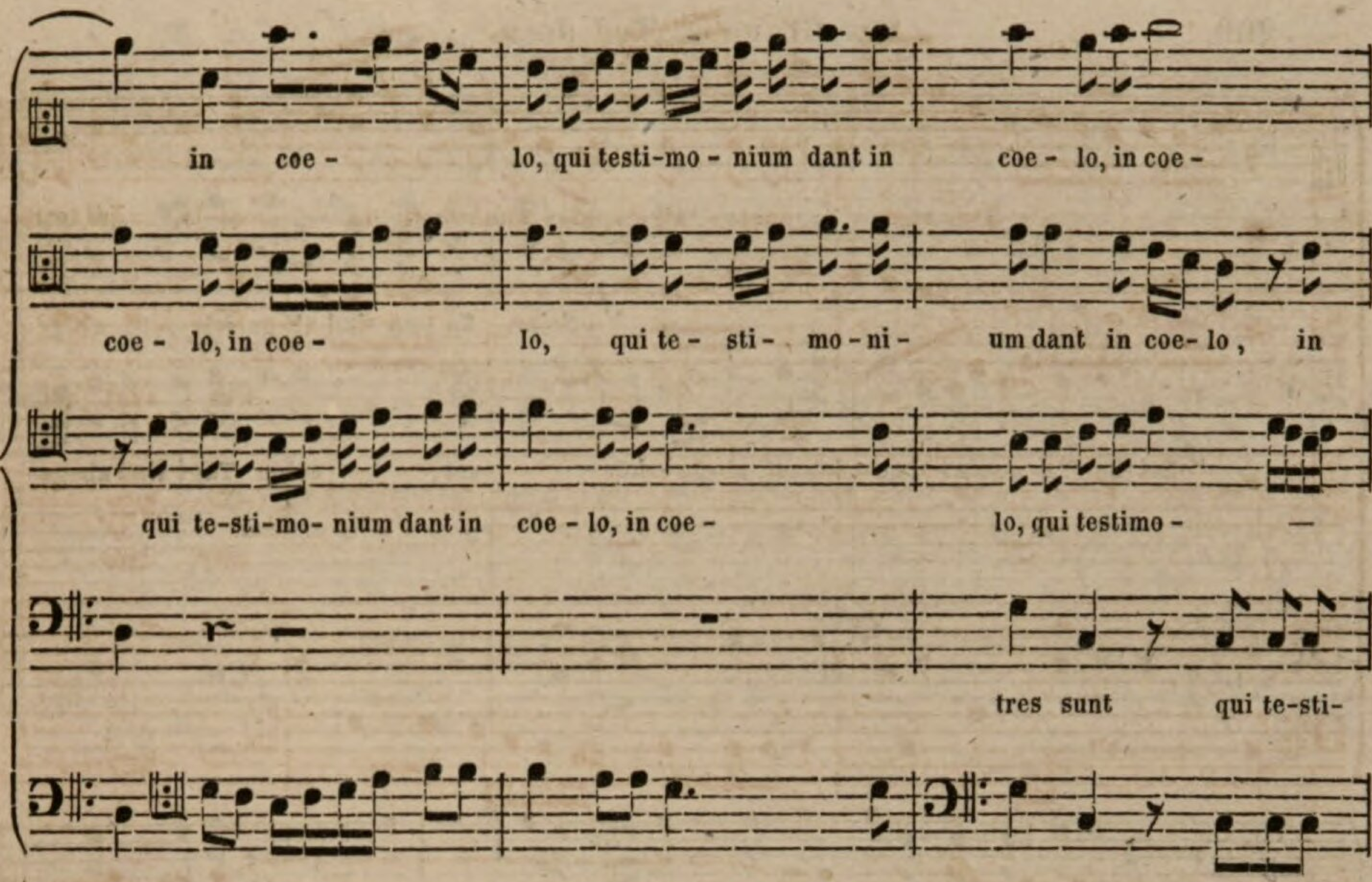
259.




mo - nium dant in coe-lo, tres sunt, tres sunt qui te - sti - mo - ni-um dant, qui testi-
te - sti - mo - ni-um dant in coe - lo, tres sunt qui
coe - lo, tres sunt qui te - sti - mo - ni - um dant,
tres sunt qui te - sti - mo - nium dant in coe - lo,
Viol. Imo.
Solo.
mo - nium dant in coe - lo, in coelo, in coelo
Pa-ter,
Der Vater,
Solo.
te - sti - mo-nium dant in coelo, in coelo
Viol. Imo.
ver - bum
das Wort,
Viol. IIdo.
tres sunt in coelo, in coelo
et
und
Viola.
Viol. IIdo. u. Viola.
qui te - sti - moninm dant in coelo, in coelo
tasto solo.
Viola.
spi - ri-tus sanctus,
der heilige Geist,
Viola.
f
et hi tres, hi tres u-num
und diese Drei sind Eins.


u - num, u - num, u - num, u - num, et hi tres
u-num, u- num, u - num, u - num, et hi
u - num, u- num, u-num, unum, et hi
u - num, sunt u - num, u - num, u - num, unum, et hi
Viol. Imo.
u-num sunt, et hi tres u - num sunt,
Viol. IIdo.
tres u-num sunt, et hi tres u - num sunt,
Viola.
tres u- num sunt, et hi tres u - num sunt,
tres u-num sunt, et hi tres u - num sunt,
tr

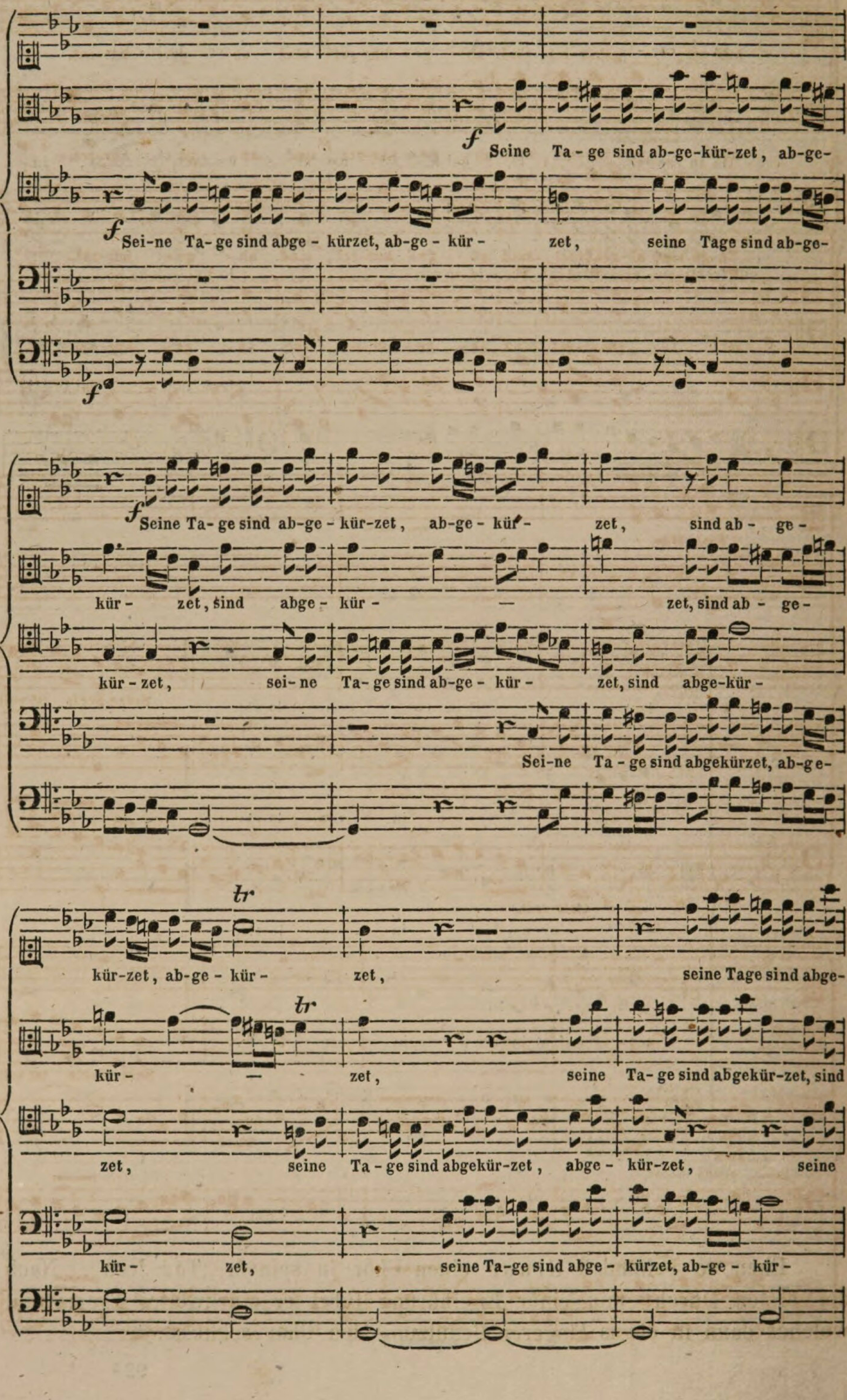

Tres sunt qui te - sti - mo - nium dant in coe-lo, qui testi-
tres sunt qui
tres, tres
mo - nium dant in coe - lo, in coe - — lo,
te - sti - mo - nium dant, qui te - sti - mo - ni-um dant in coe - lo, tres
sunt qui te-sti - mo - nium dant in coe - lo, in coe - lo,
tres sunt, tres sunt, qui te - sti - mo - nium dant
sunt qui te-sti - mo - nium dant, qui testi - mo - nium dant in
tres sunt, tres sunt qui te - sti - mo-ni - um, qui te-sti - monium dant in coelo,
tres sunt, tres sunt qui te-sti - mo - nium dant in coe - lo, in coe - . —

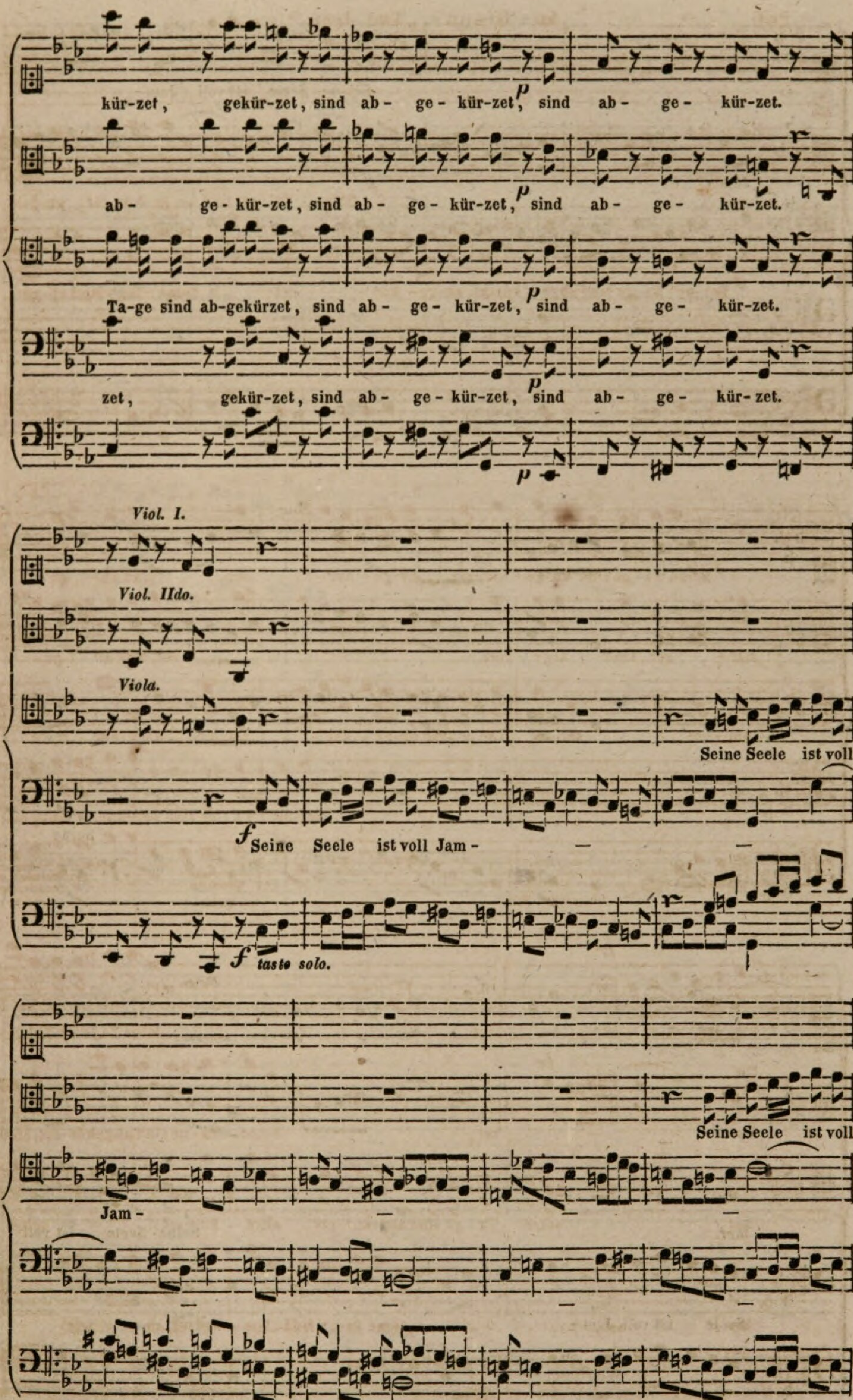


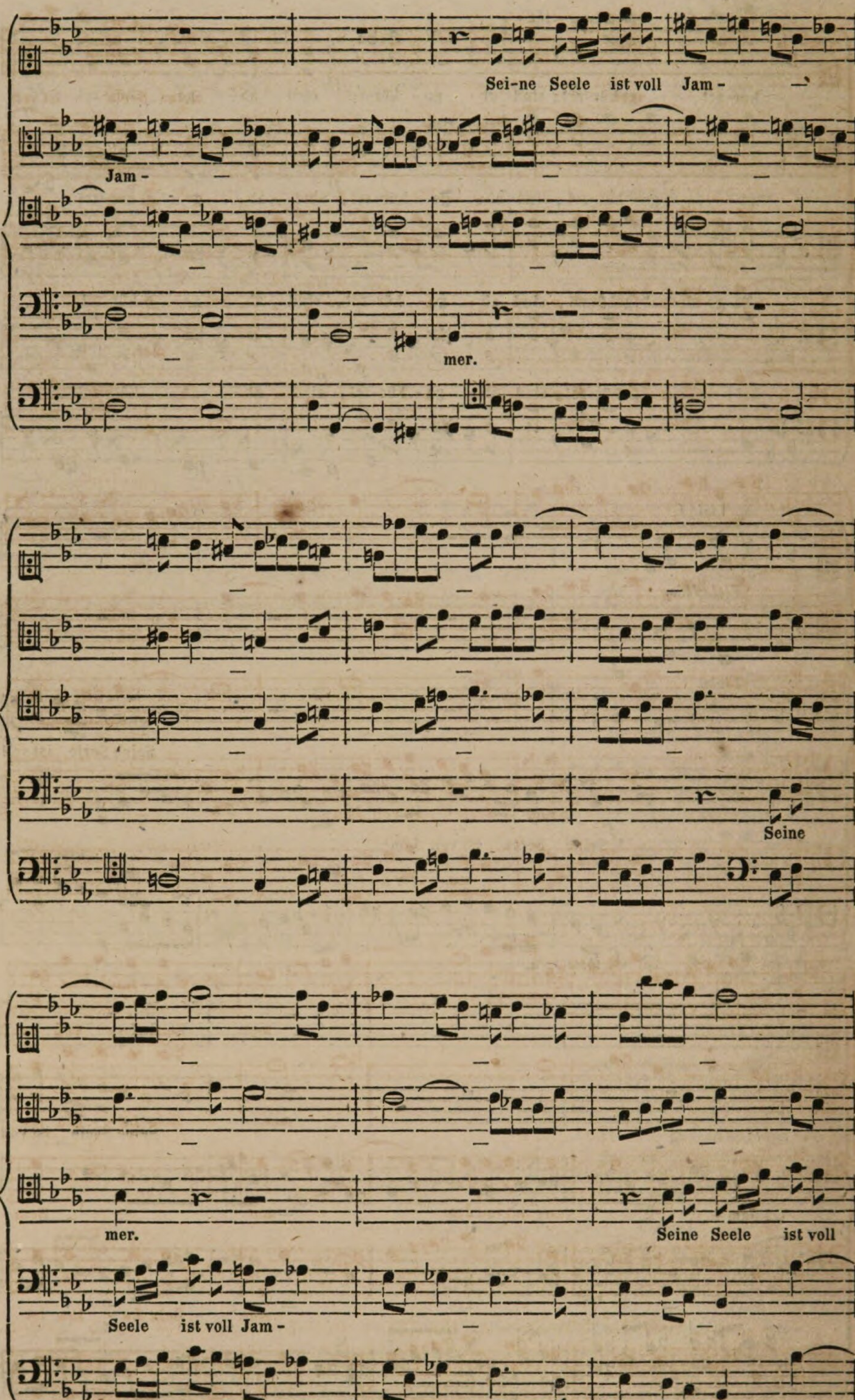


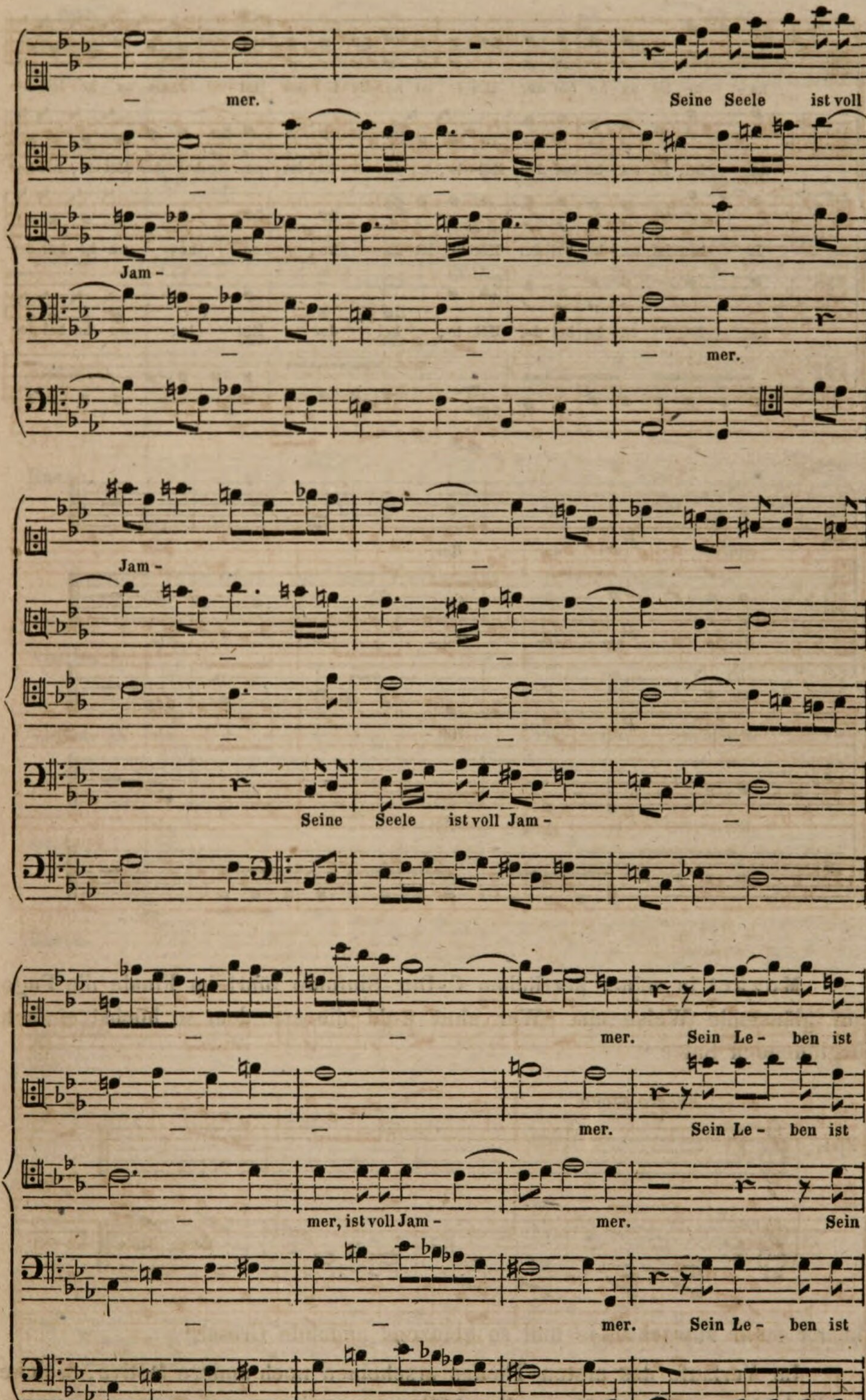
Eben so behandelt Graun einen Chor in seinem „Tod Jesu". Nach der ersten Durch- und einer Engführung führt er ein zweites Thema ein, welches dann in etwas längerer Benützung den Chor schliesst.

260. Aus Graun's „Tod Jesu."




kür-zet, gekür-zet, sind ab - ge - kür-zet, sind ab - ge - kür-zet.
ab - ge - kür-zet, sind ab - ge - kür-zet, sind ab - ge - kür-zet.
Ta-ge sind ab-gekürzet, sind ab - ge - kür-zet, sind ab - ge - kür-zet.
zet, gekür-zet, sind ab - ge - kür-zet, sind ab - ge - kür-zet.
Viol. I.
Viol. IIdo.
Viola.
Seine Seele ist voll
Seine Seele ist voll Jam -
tasto solo.
Seine Seele ist voll
Jam -

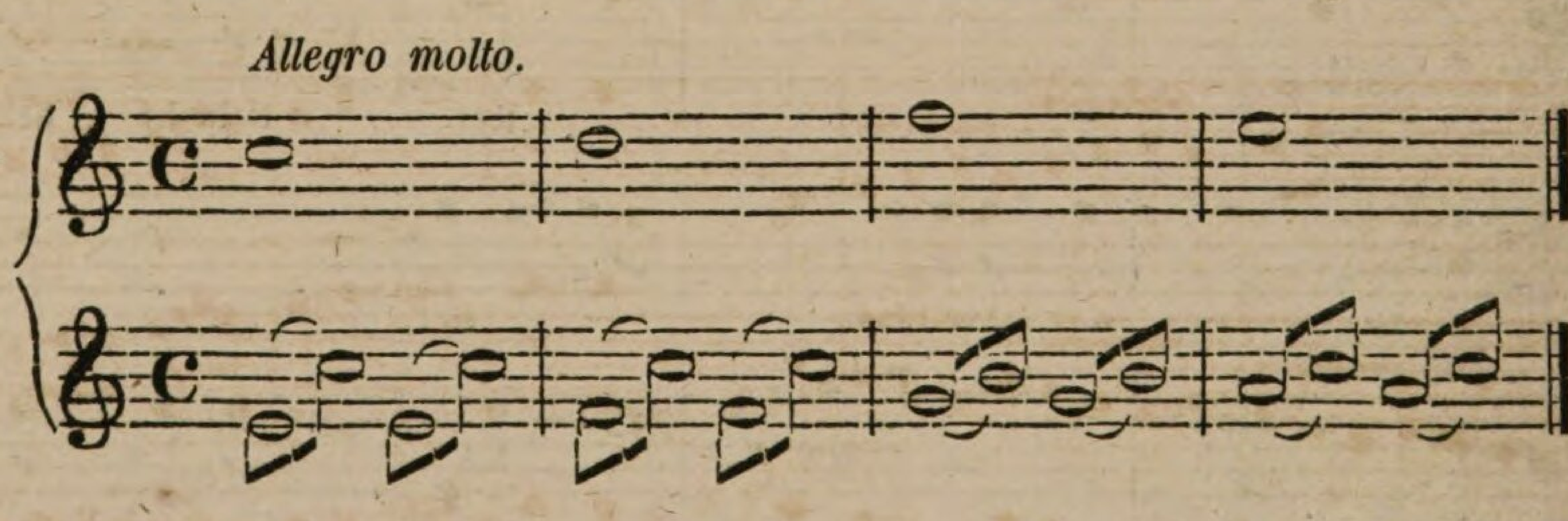

Sei-ne Seele ist voll Jam -
Jam -
mer.
Seine
mer.
Seine Seele ist voll
Seele ist voll Jam -


mer. Seine Seele ist voll
Jam -
mer.
Jam -
Seine Seele ist voll Jam -
mer. Sein Le - ben ist
mer. Sein Le - ben ist
mer, ist voll Jam - mer. Sein
mer. Sein Le - ben ist





Mozart in seiner herrlichen C-Dur-Sinfonie führt im Finale die Fuge auf glänzende Weise ein. Wer ahnt wohl die aus dem so höchst einfach beginnenden Satze

261.


immer mehr anwachsende und so glänzend endende Grösse!

Im Verlaufe des ersten Theiles erscheinen noch andere Motive, welche an Bedeutung in der späteren Durchführung gewinnen:

262.



Ferners folgendes, in einer Halb-Cadenz schliessend,

263.

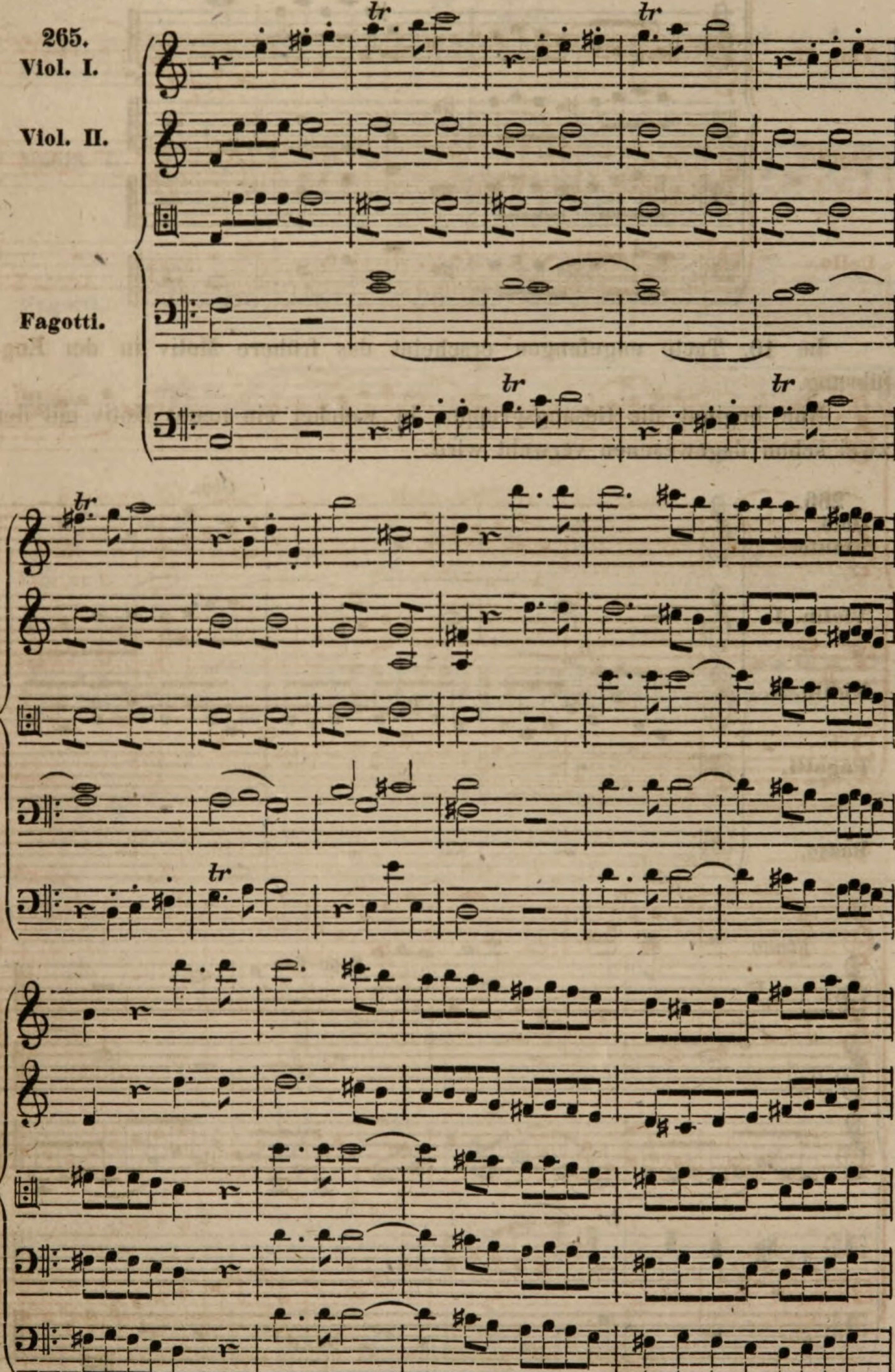


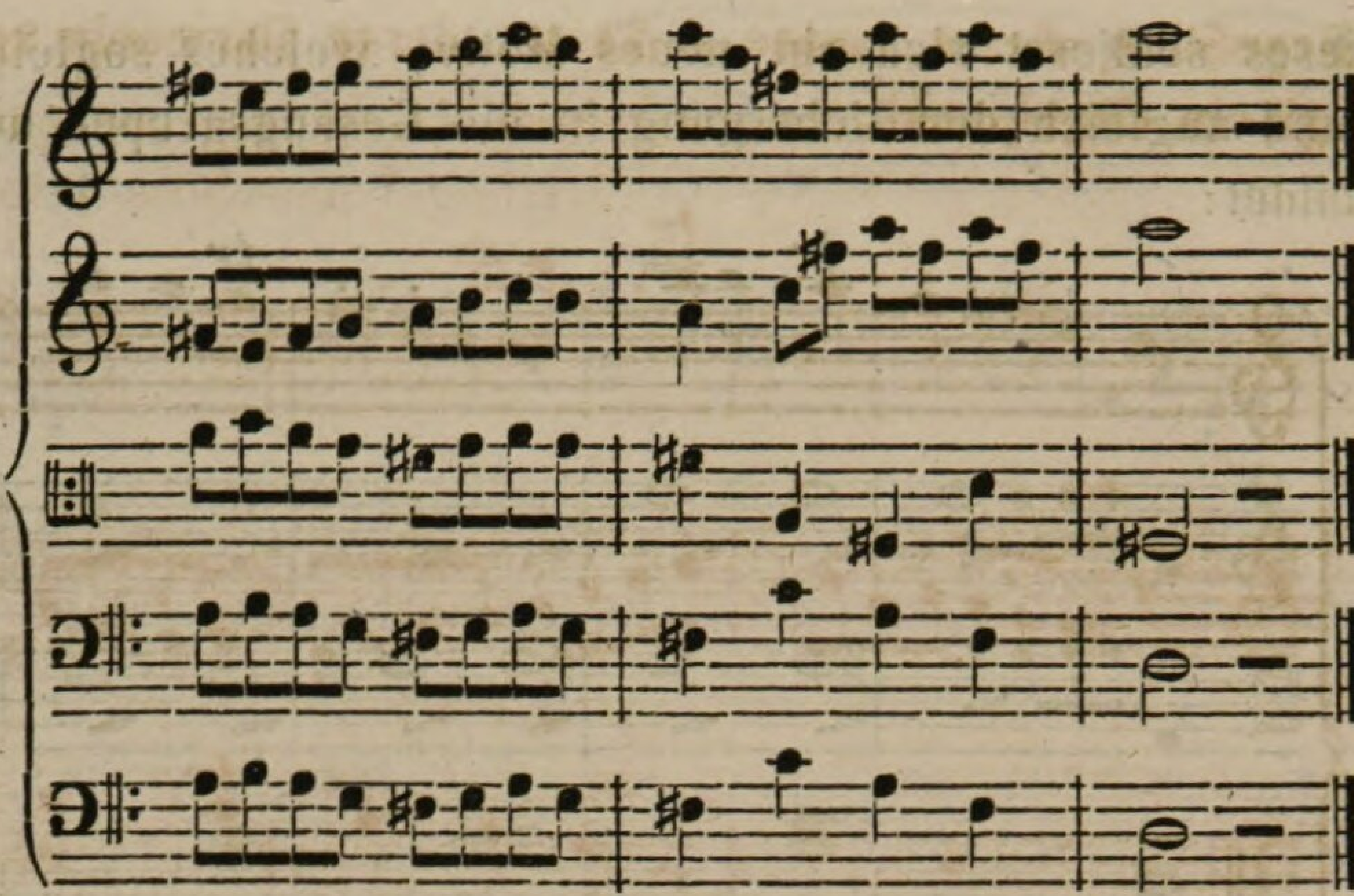
worauf die erste fugenmässige Durchführung des Hauptthemas folgt:


264.
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Cello.
Basso.

An dieses schliesst sich ein neues Motiv, welches sogleich gangartig benützt ist und zugleich den Uebergang in die Gesangsgruppe auf der Ober-Dominante bildet:

265.



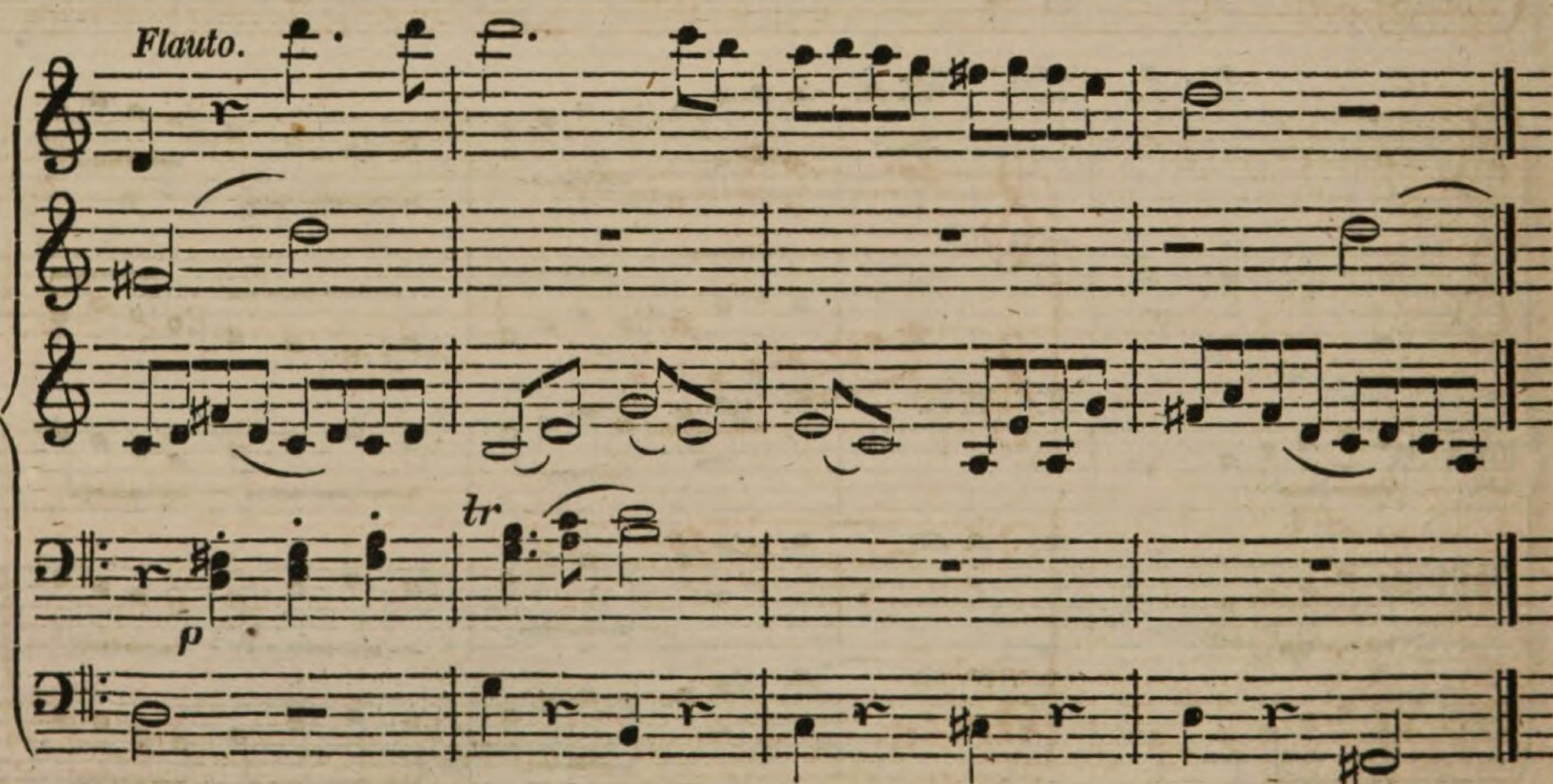


Im 10. Tacte angefangen erscheint das frühere Motiv in der Engführung.

Nun beginnt die Gesangsgruppe, in welcher ein neues Motiv mit den zwei schon dagewesenen verwebt wird:

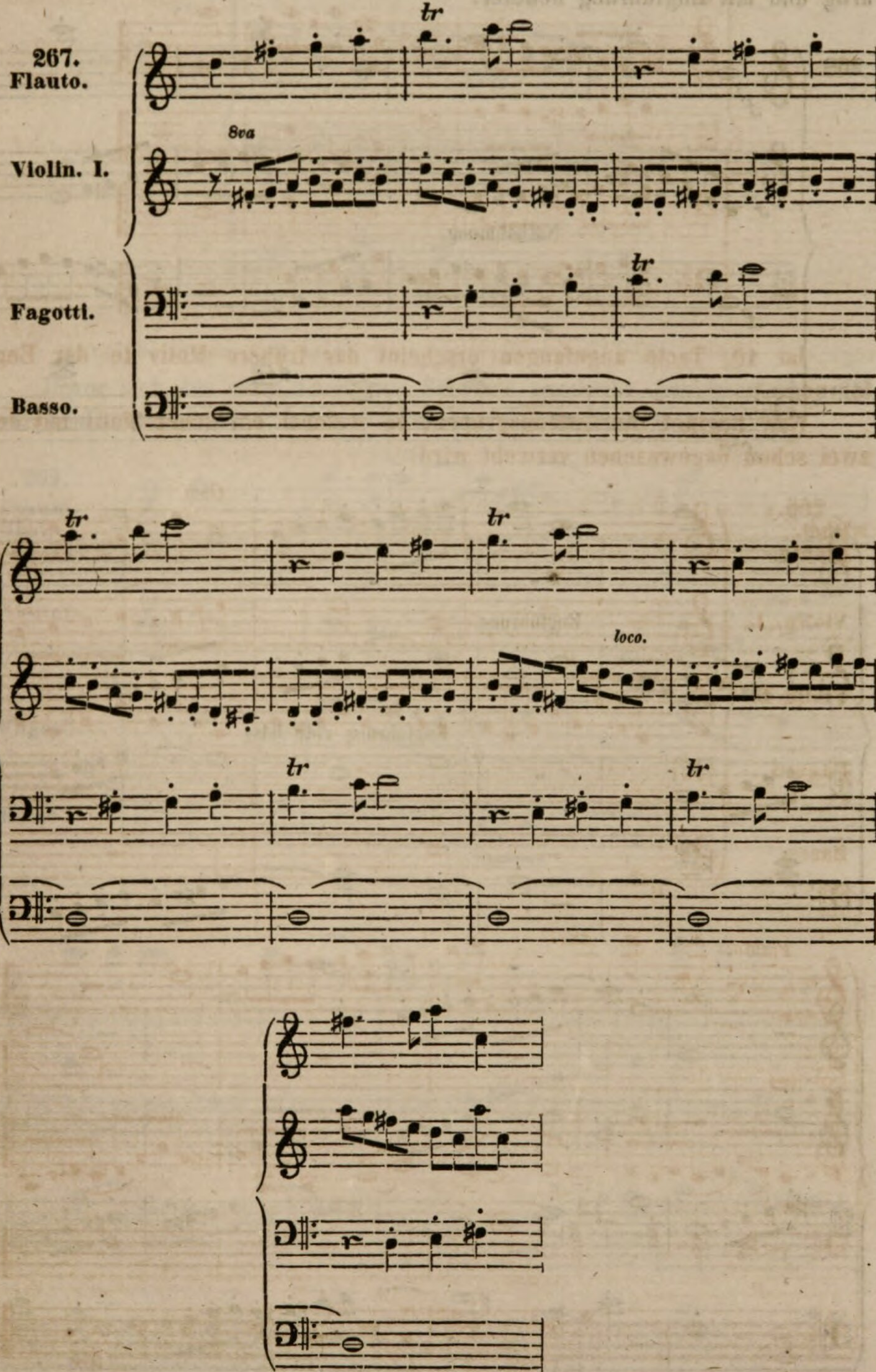
266.
Oboi.
Flauto.
Violin. I.
Violin. II.
Fagotti.
Basso.





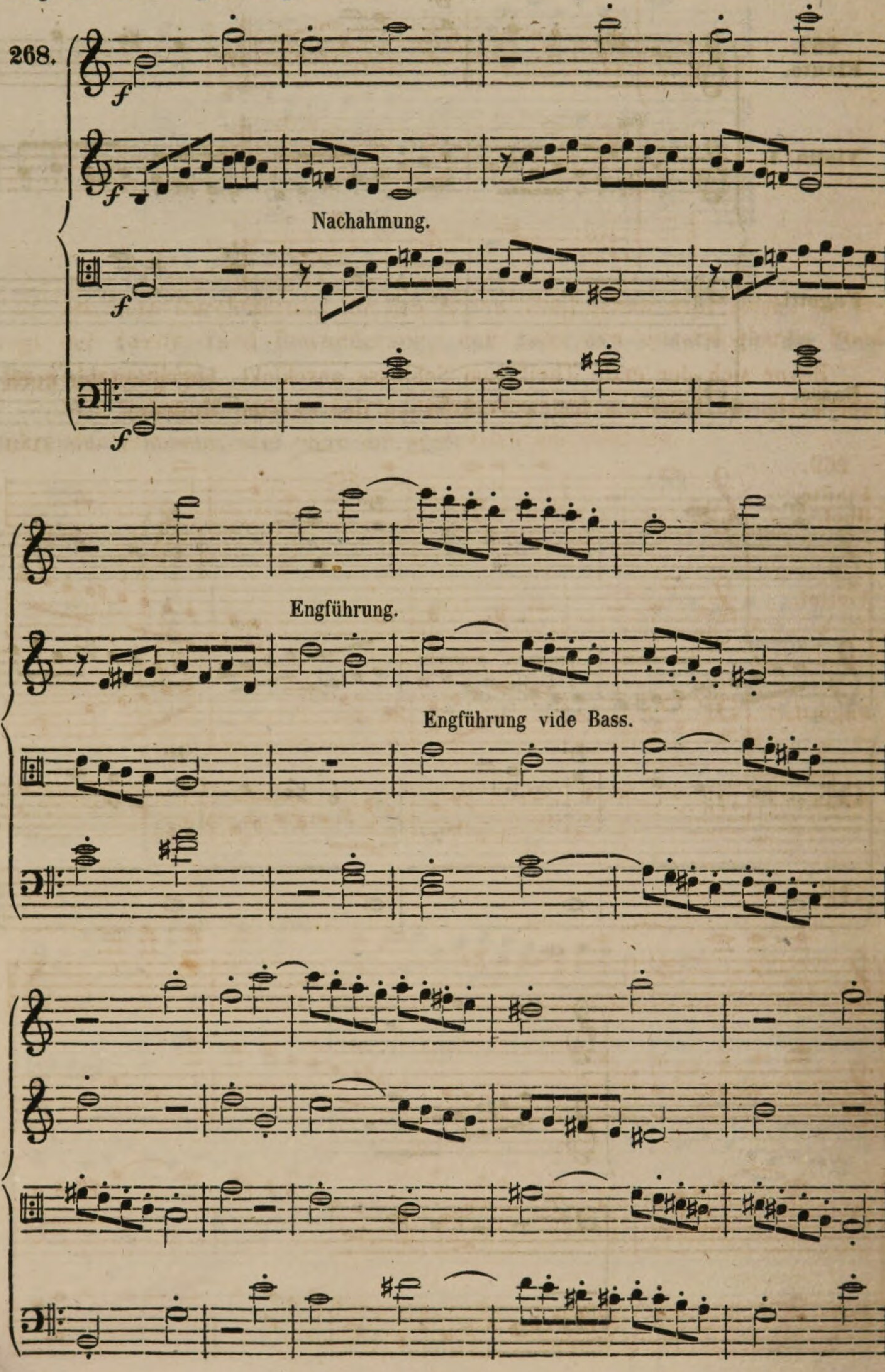
Nach Repetition dieser ersten 6 Tacte, deren Harmonie verändert gestellt ist, folgt ein Orgelpunkt:

267.



Hierauf folgt ein Theil der Gesangsgruppe, die beiden ersten Tacte, in Nachahmungen, und gleich darauf die ersten vier Tacte derselben gangartig und mit Engführung benützt:

268.

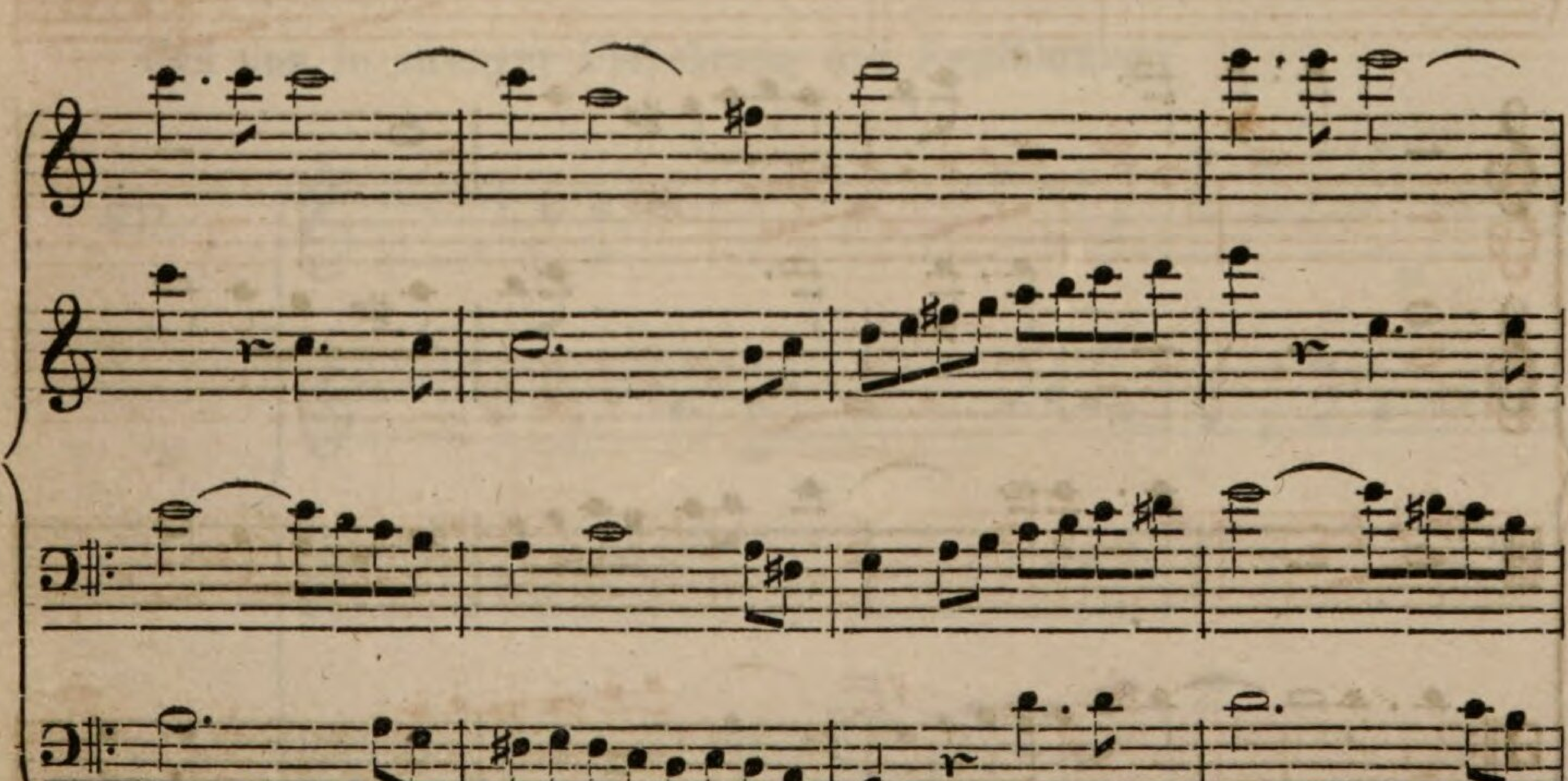


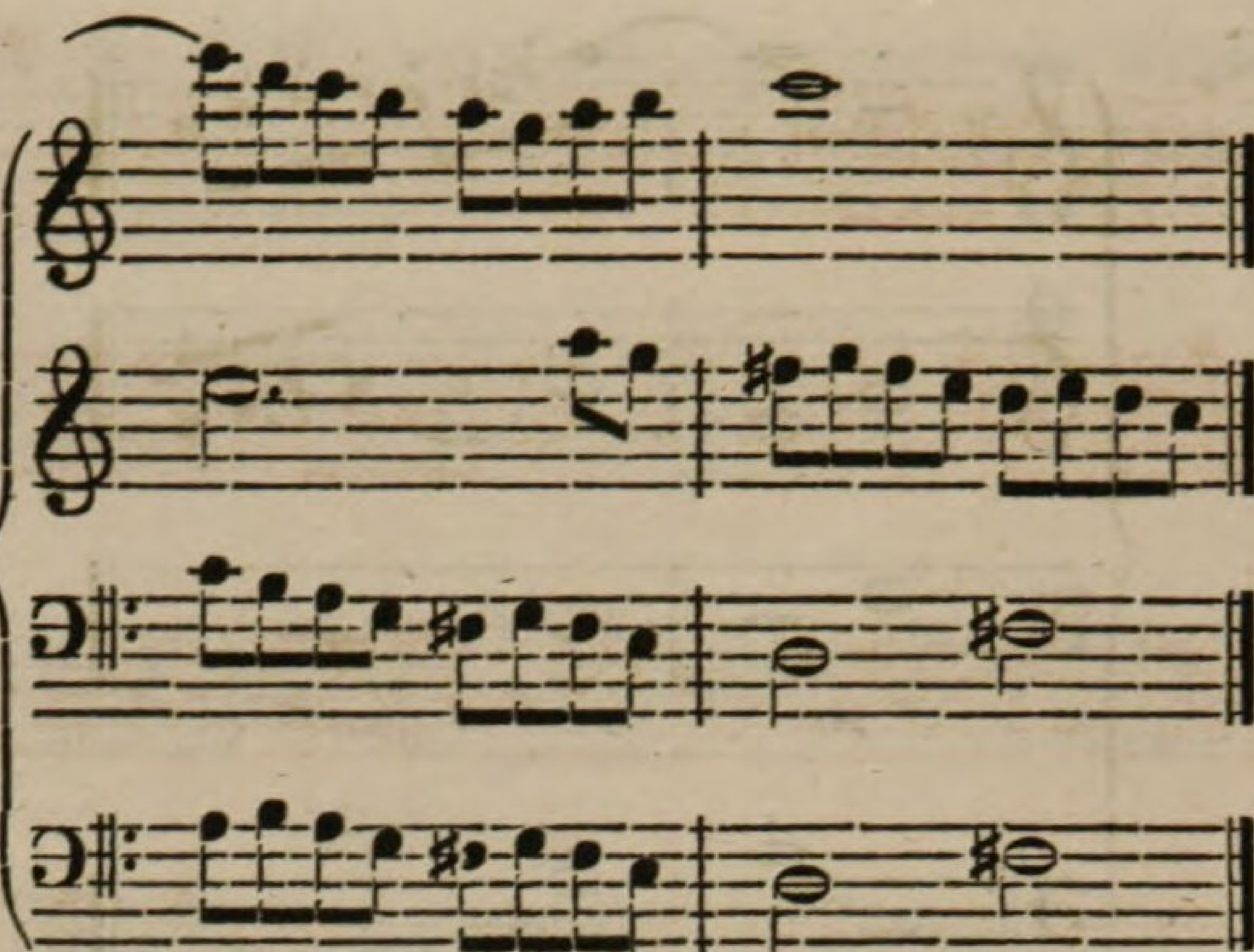


Bevor sich der erste Theil zum Schlusse anschickt, begegnen wir noch einer höchst anziehenden freien Verkehrung des zweiten Motives:

269.
Flauto.
Oboi.
Violini.
Fagotti.
Basso.



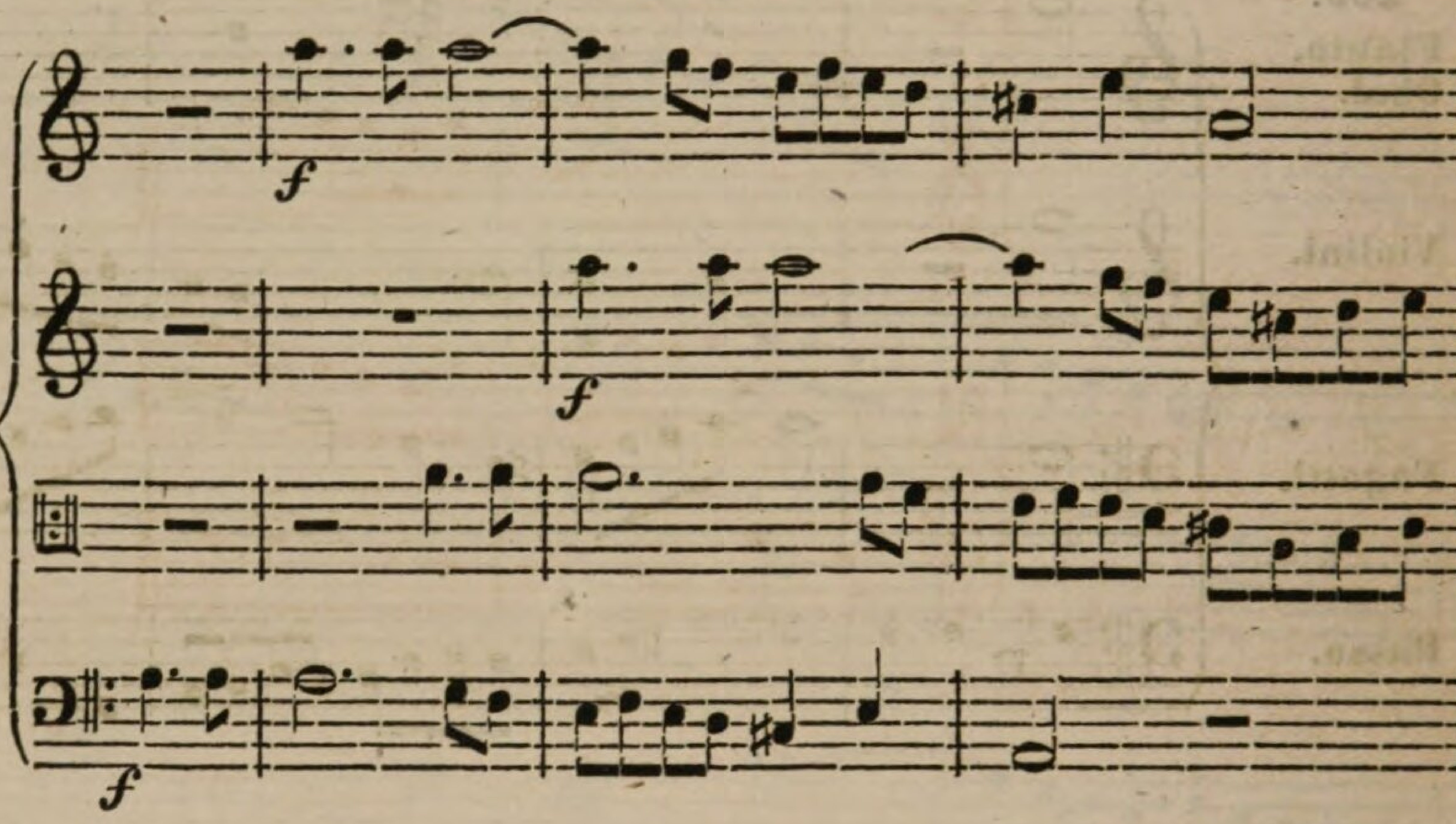




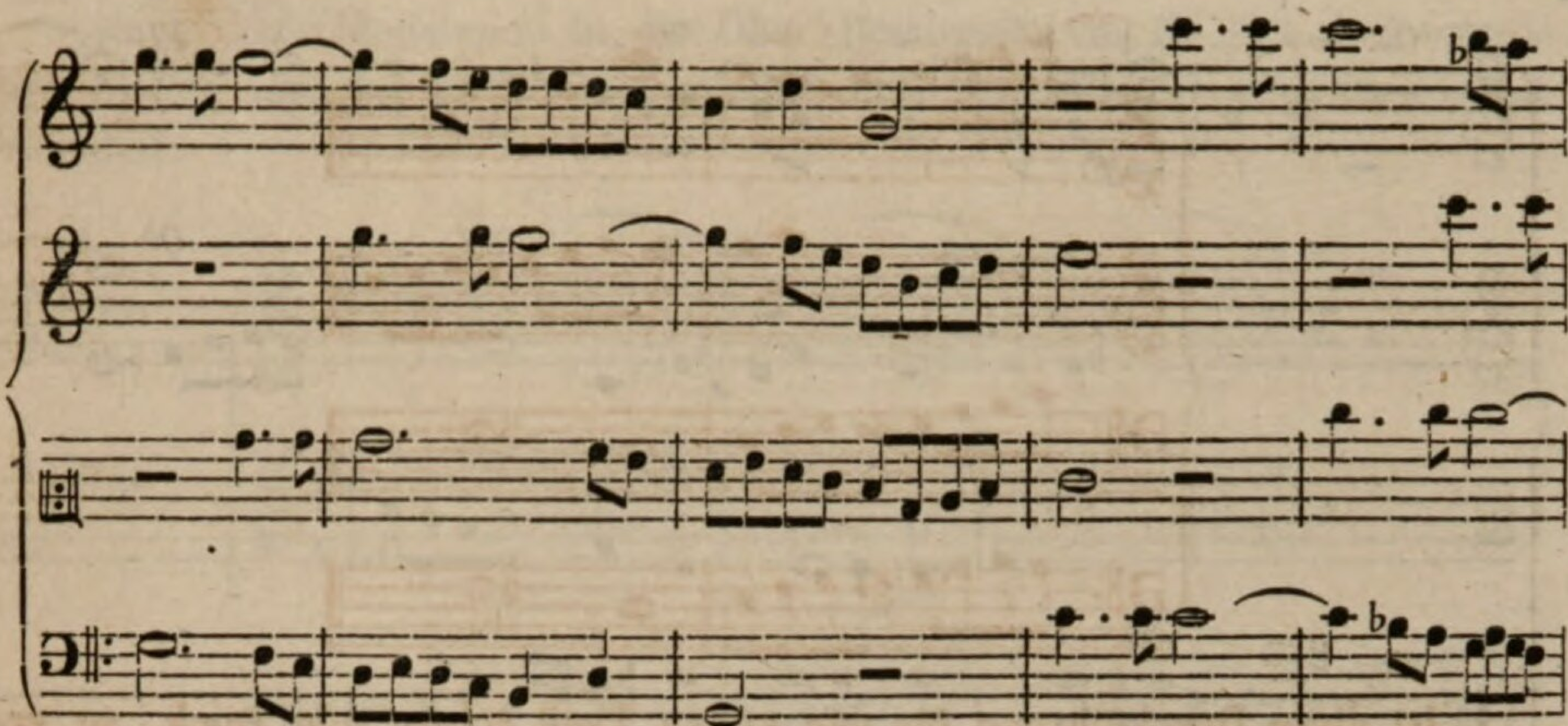
Ist diese Durchführung für den ersten Theil schon sehr reich, so erregt der zweite Theil Bewunderung, und zeigt den unversiegbaren Fond des Contrapunktes.

Wir heben die interessanten Stellen aus, geben jedoch nur die durchführenden Stimmen, also ohne die accordisch ausfüllenden.

270.



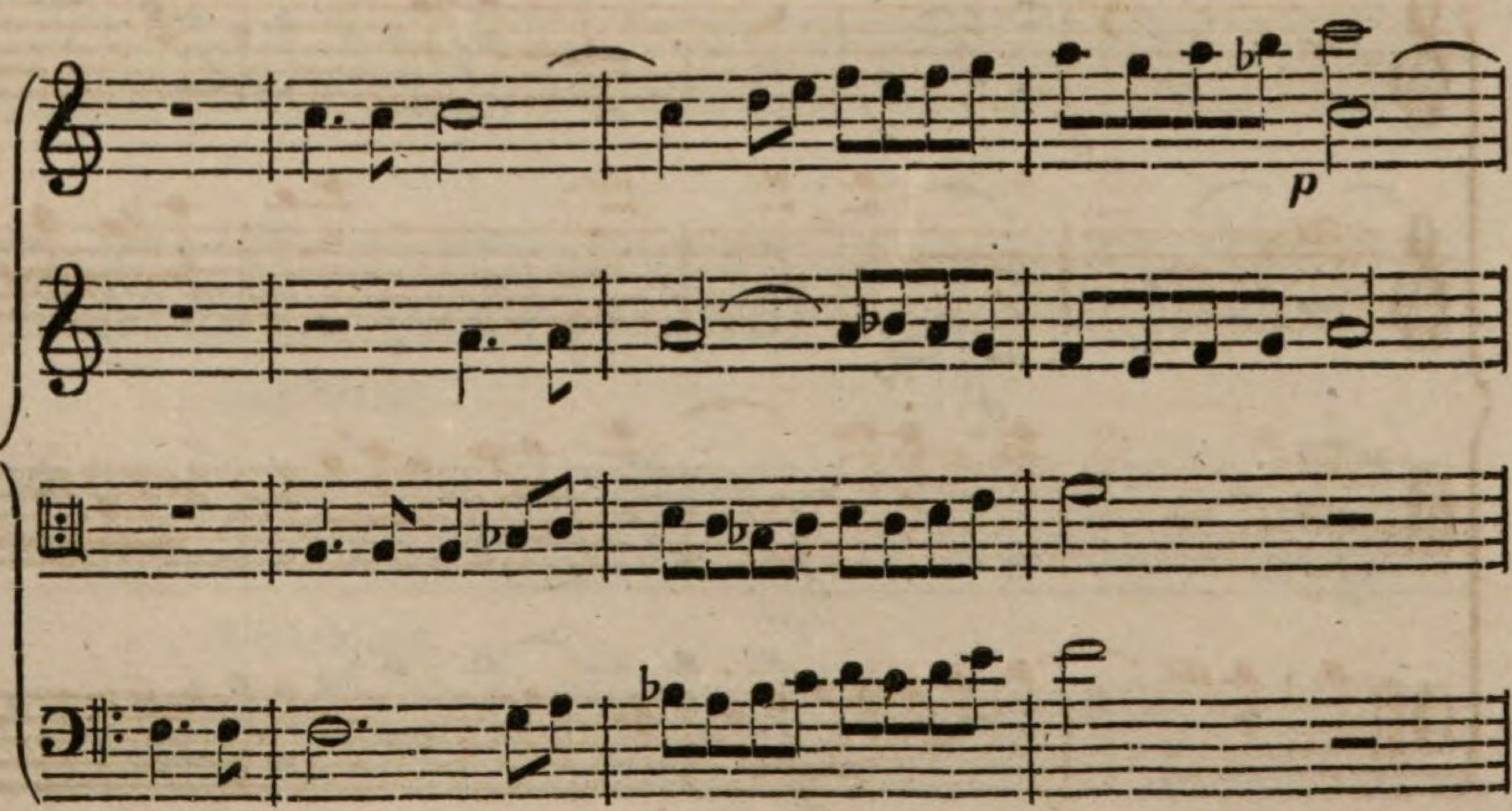


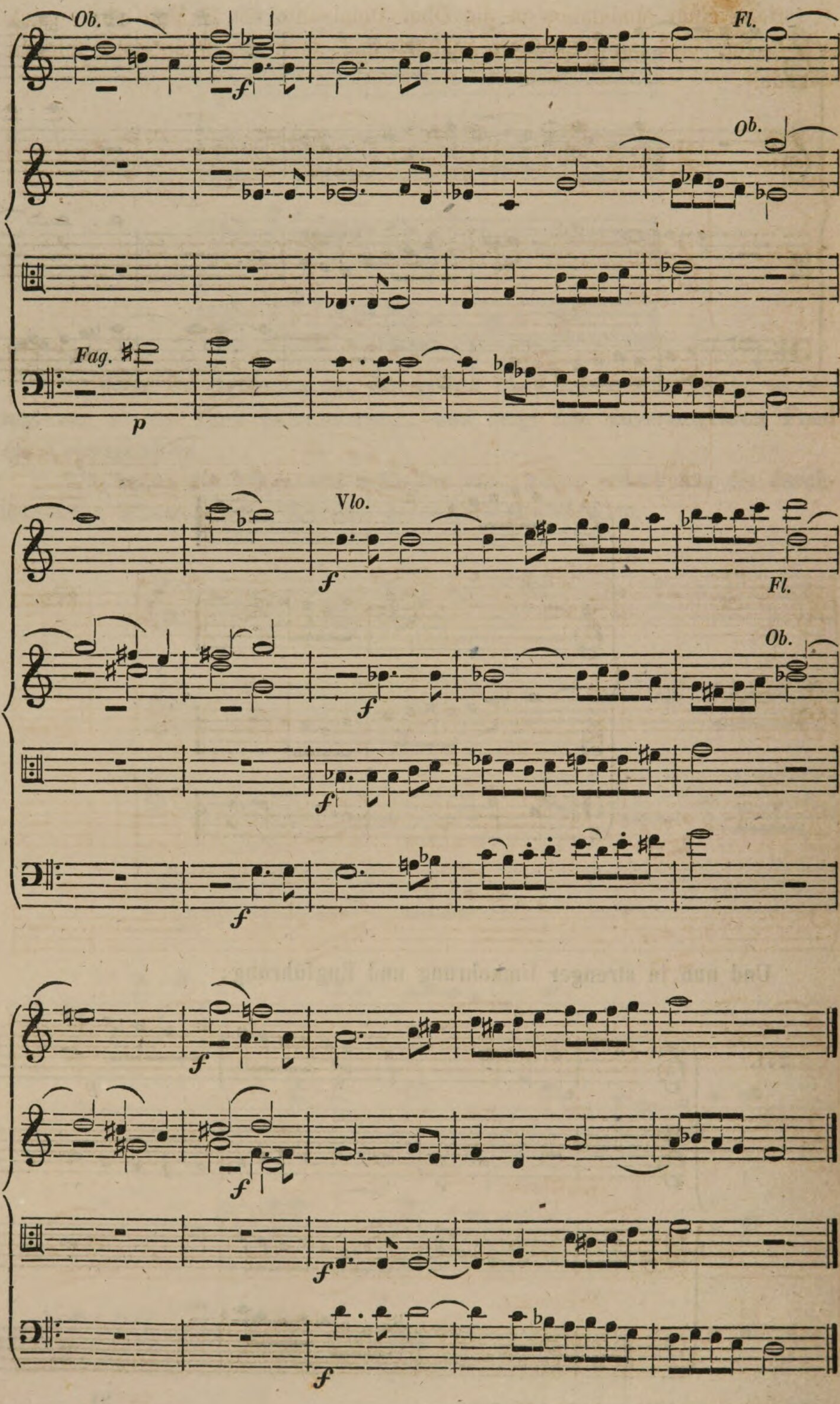




Und nun in strenger Umkehrung und Engführung:

271.



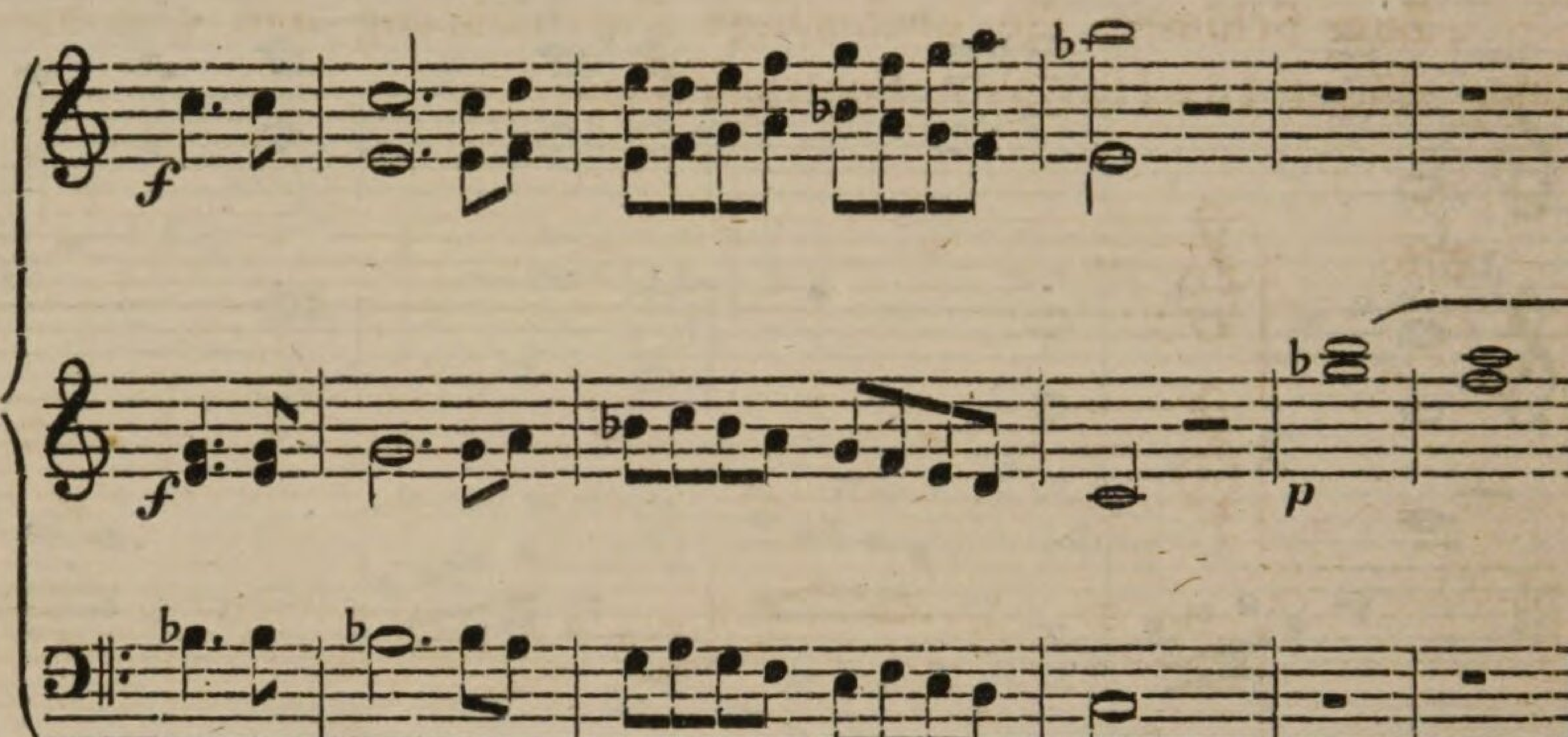

Ob.
Fl.
Ob.
Fag.
Vlo.
Fl.
Ob.

Nach einer Modulation in die Ober-Dominante von E-Moll wird zurück nach C-Dur und zur Repetition gekehrt und dann das Hauptmotiv folgend behandelt:



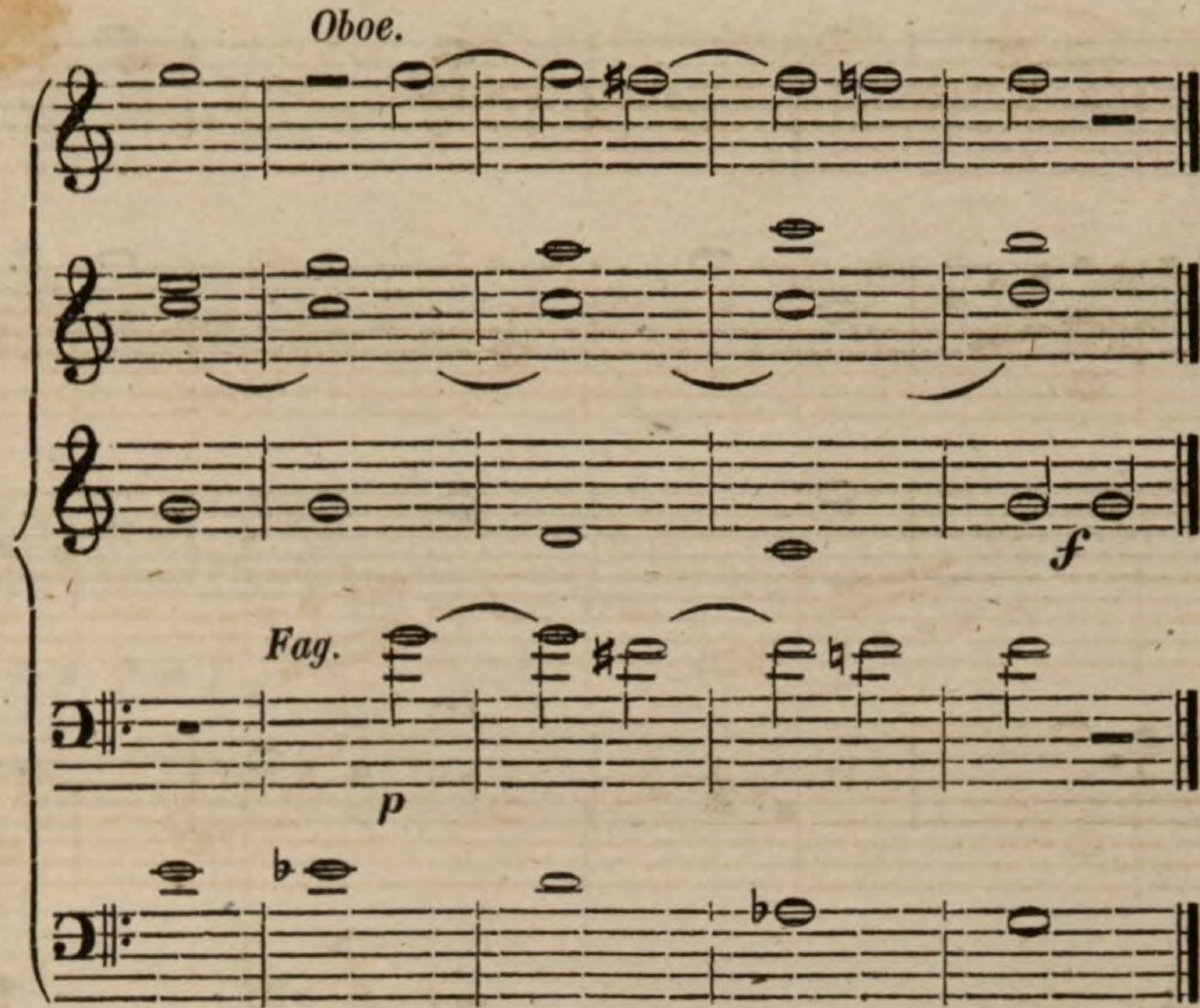


273.



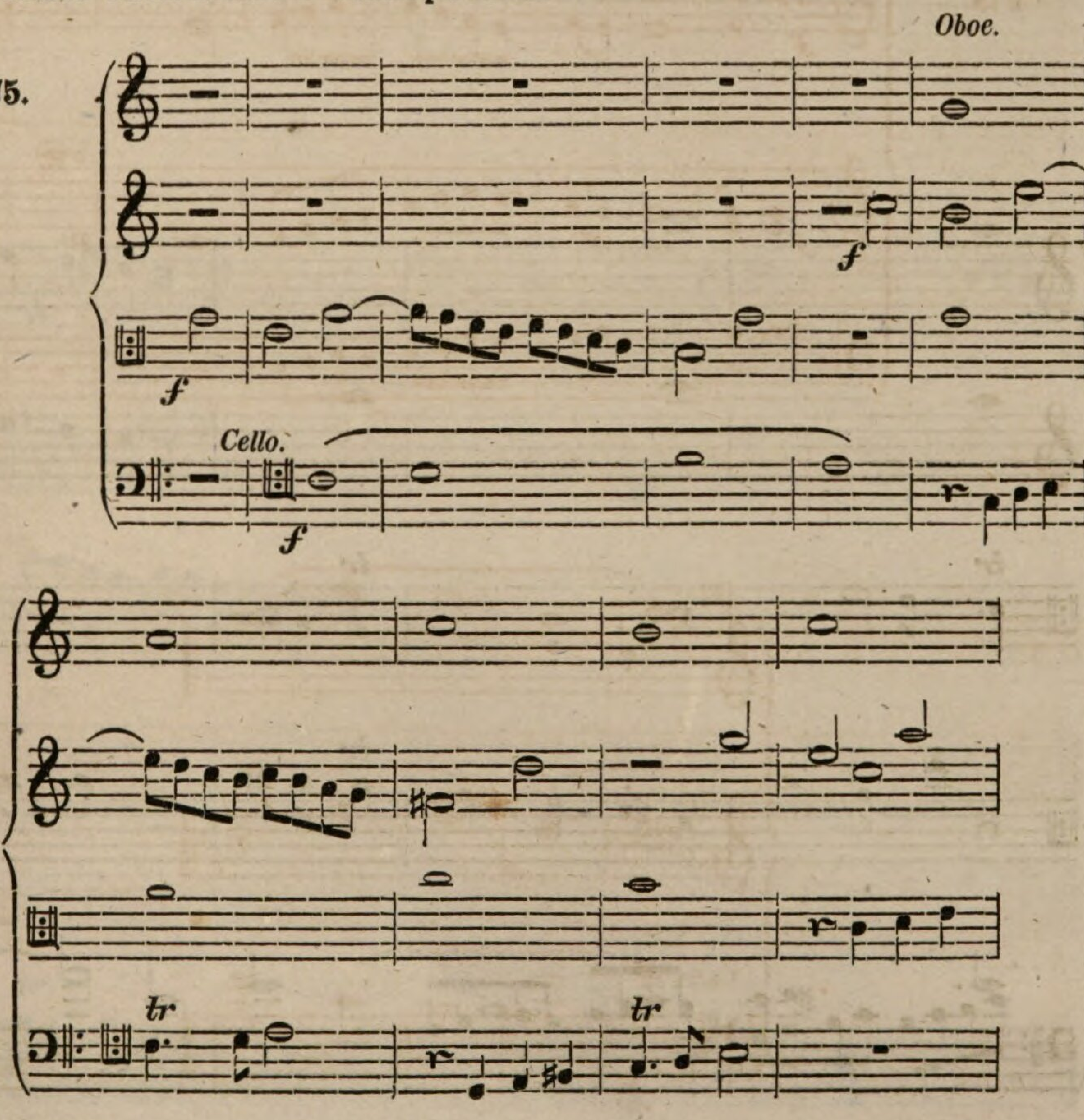


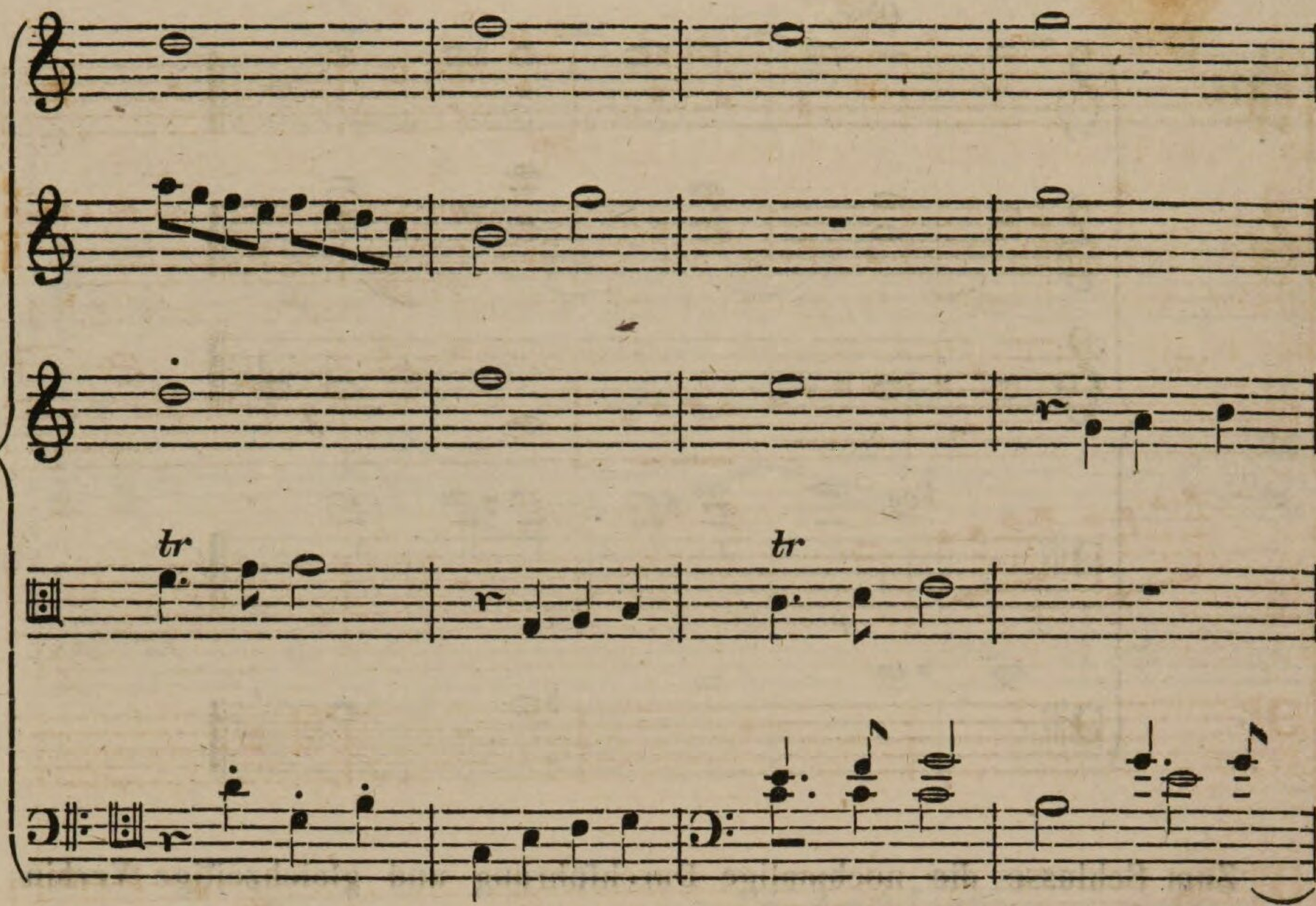
274.

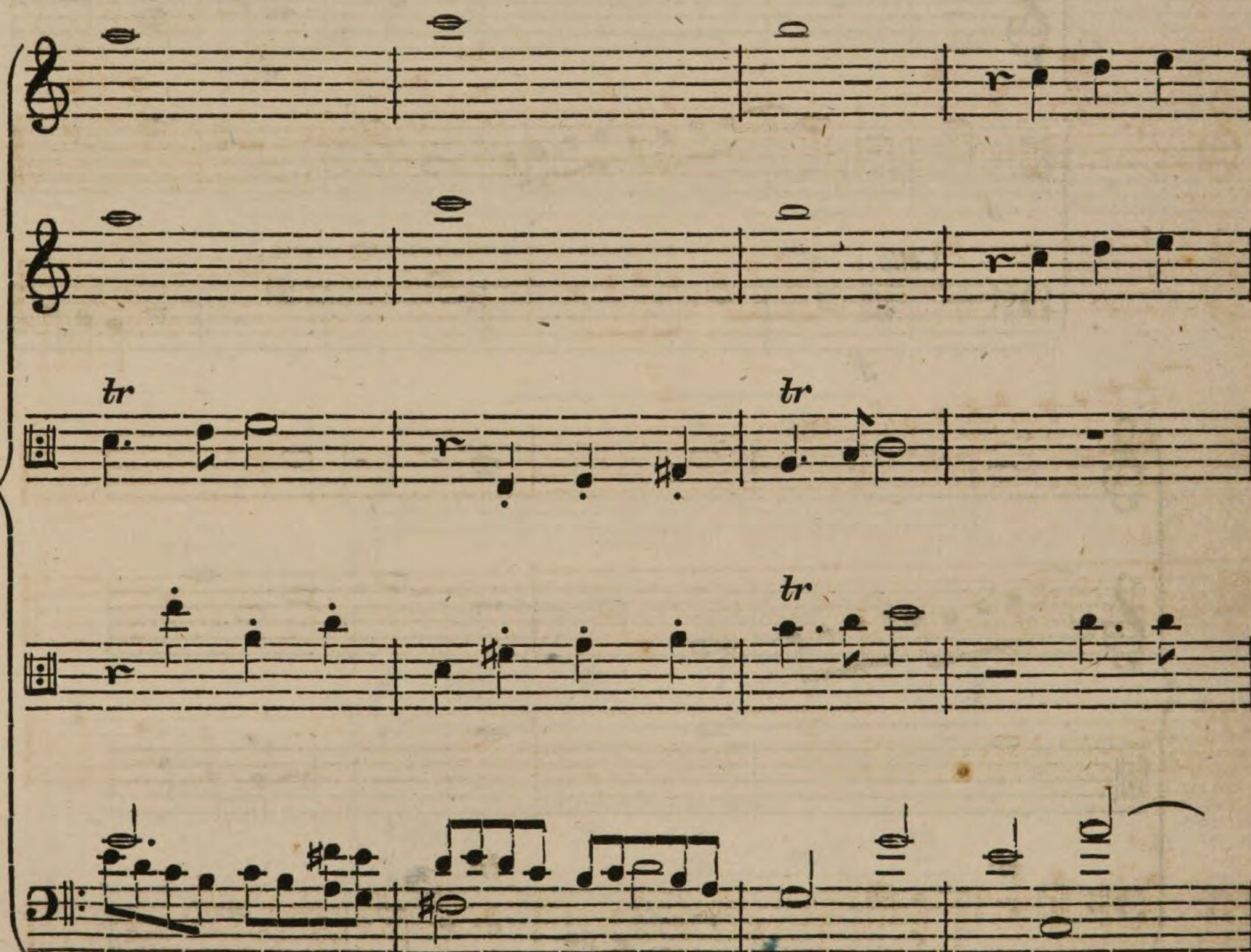


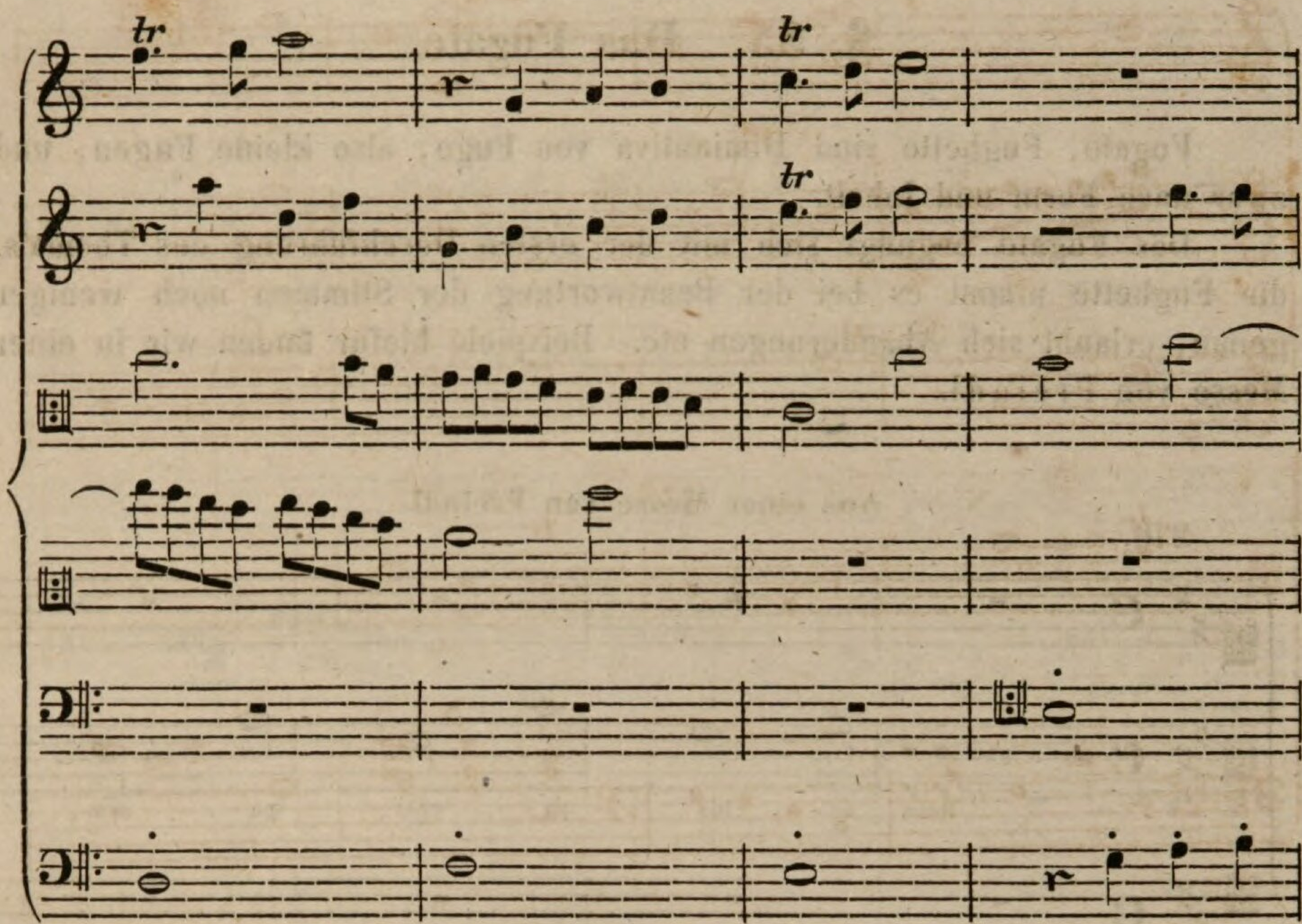
Zum Schlusse die nochmalige Durchführung und gleichzeitige Verbindung dieses f ü n f f a c h e n Contrapunktes:

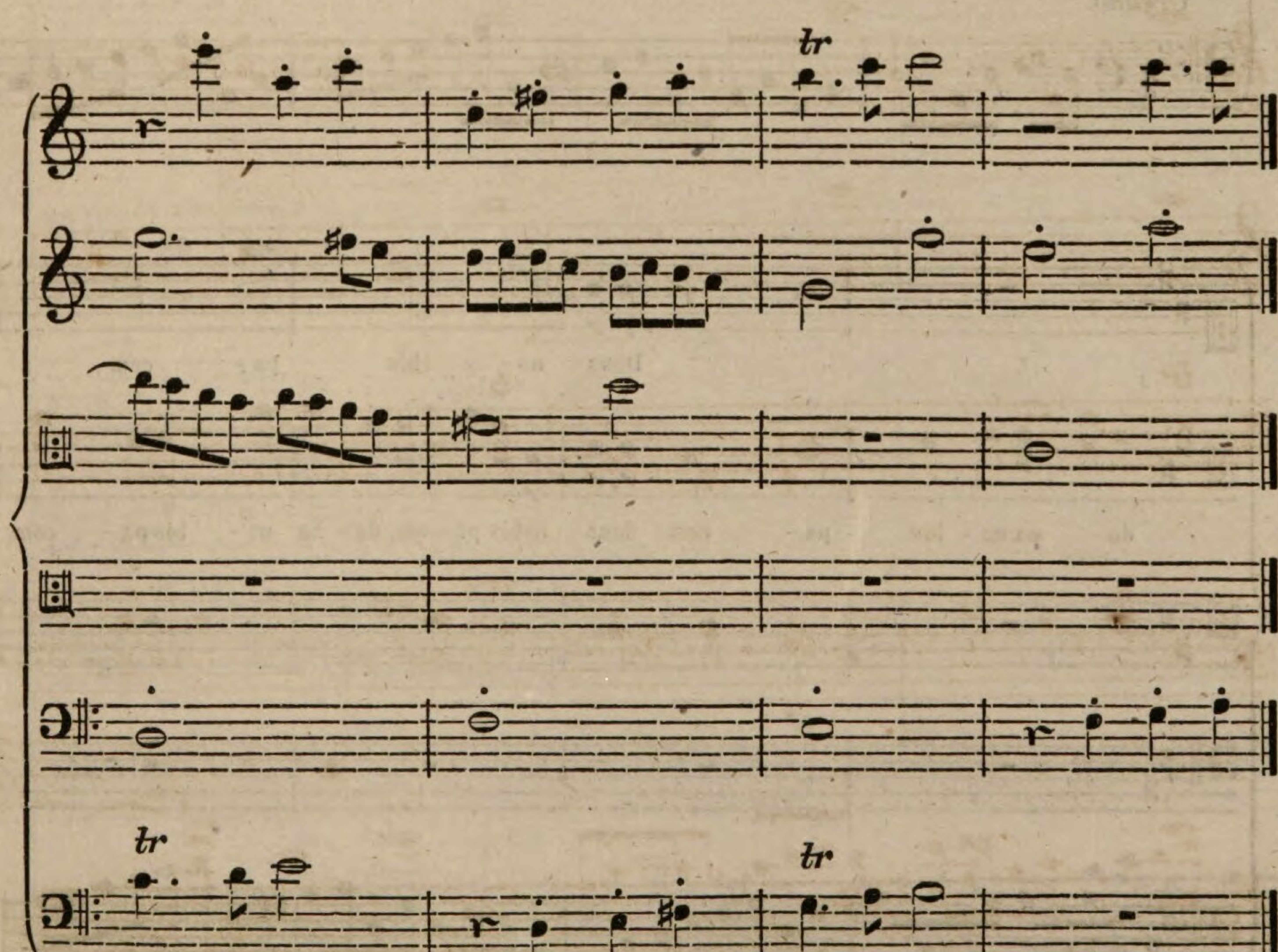
275.











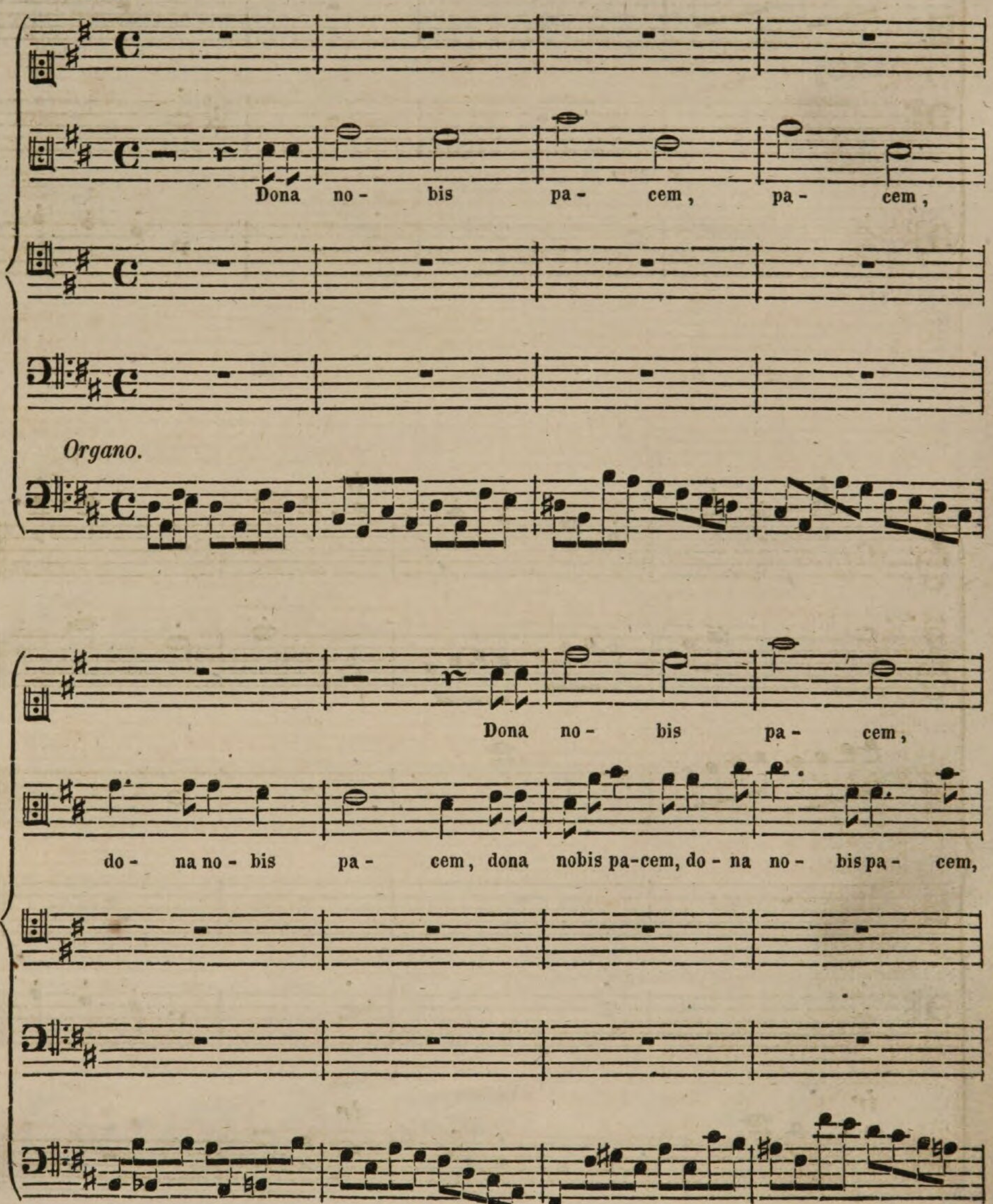
§. 35. Das Fugato.

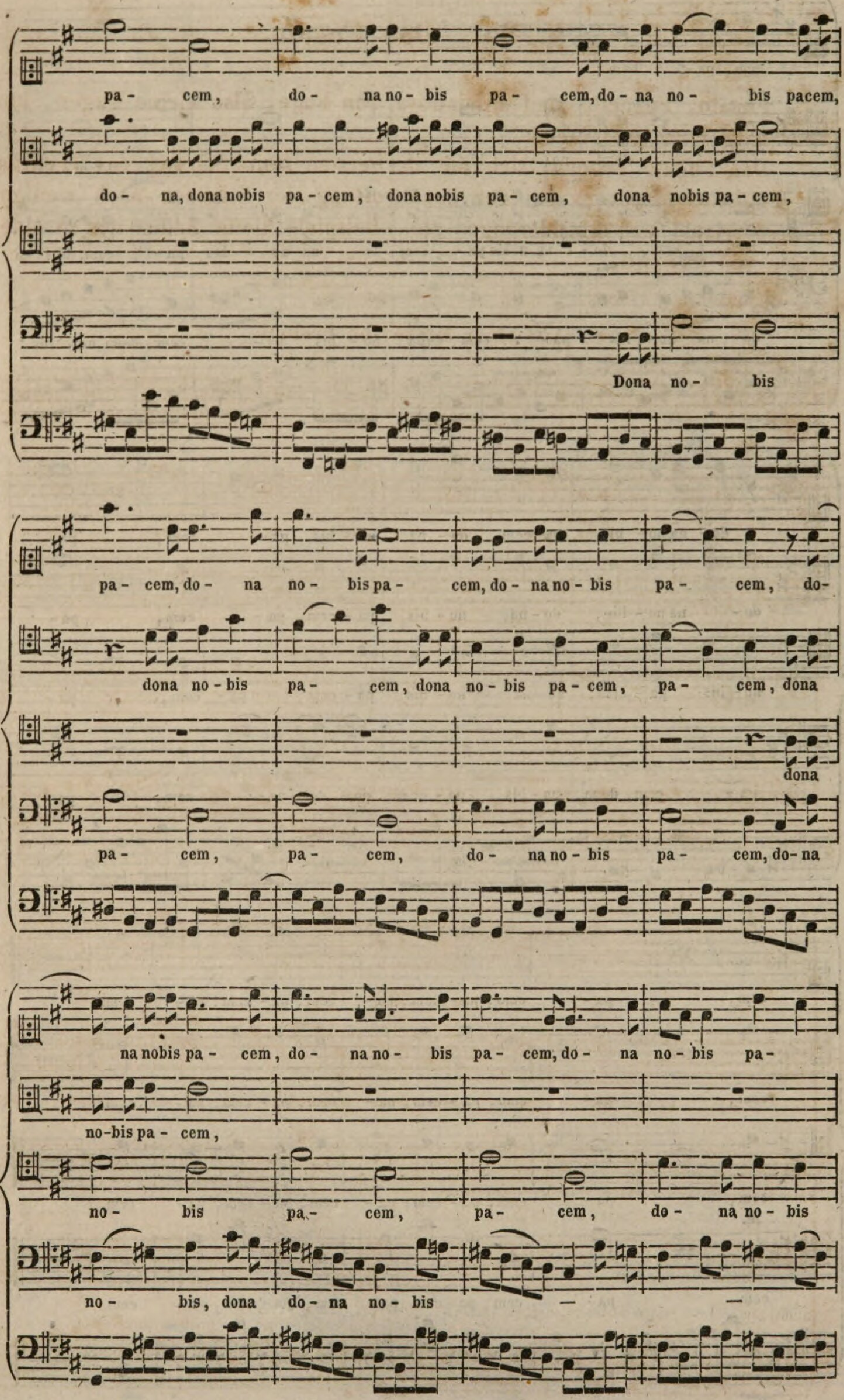
Fugato, Fughette sind Diminutiva von Fuge, also kleine Fugen, und zwar nach Form und Inhalt.

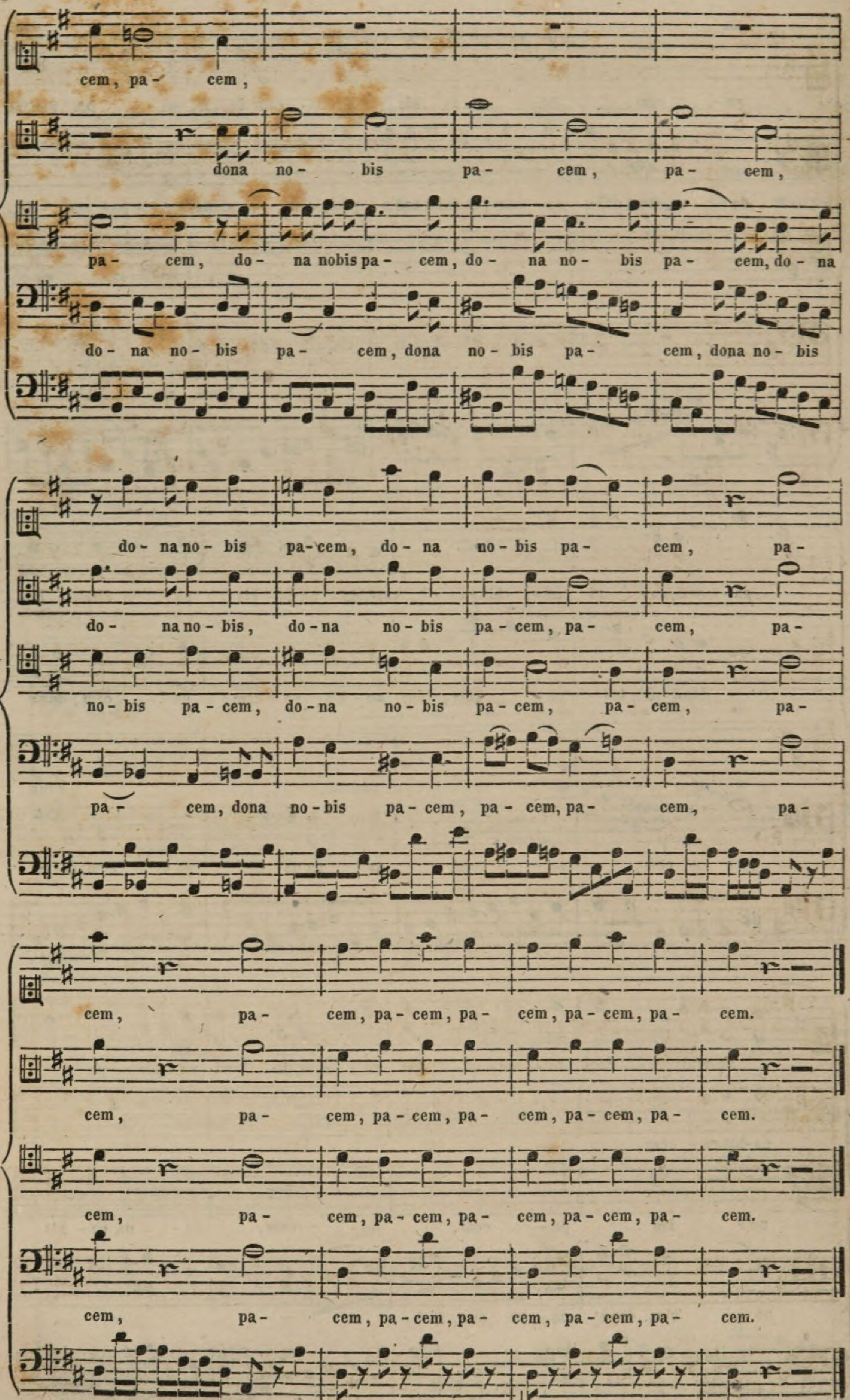
Das Fugato begnügt sich mit der ersten Durchführung des Thema's, die Fughette nimmt es bei der Beantwortung der Stimmen noch weniger genau, erlaubt sich Abänderungen etc. Beispiele hiefür finden wir in einer Messe von Preindl.

Aus einer Messe von Preindl.

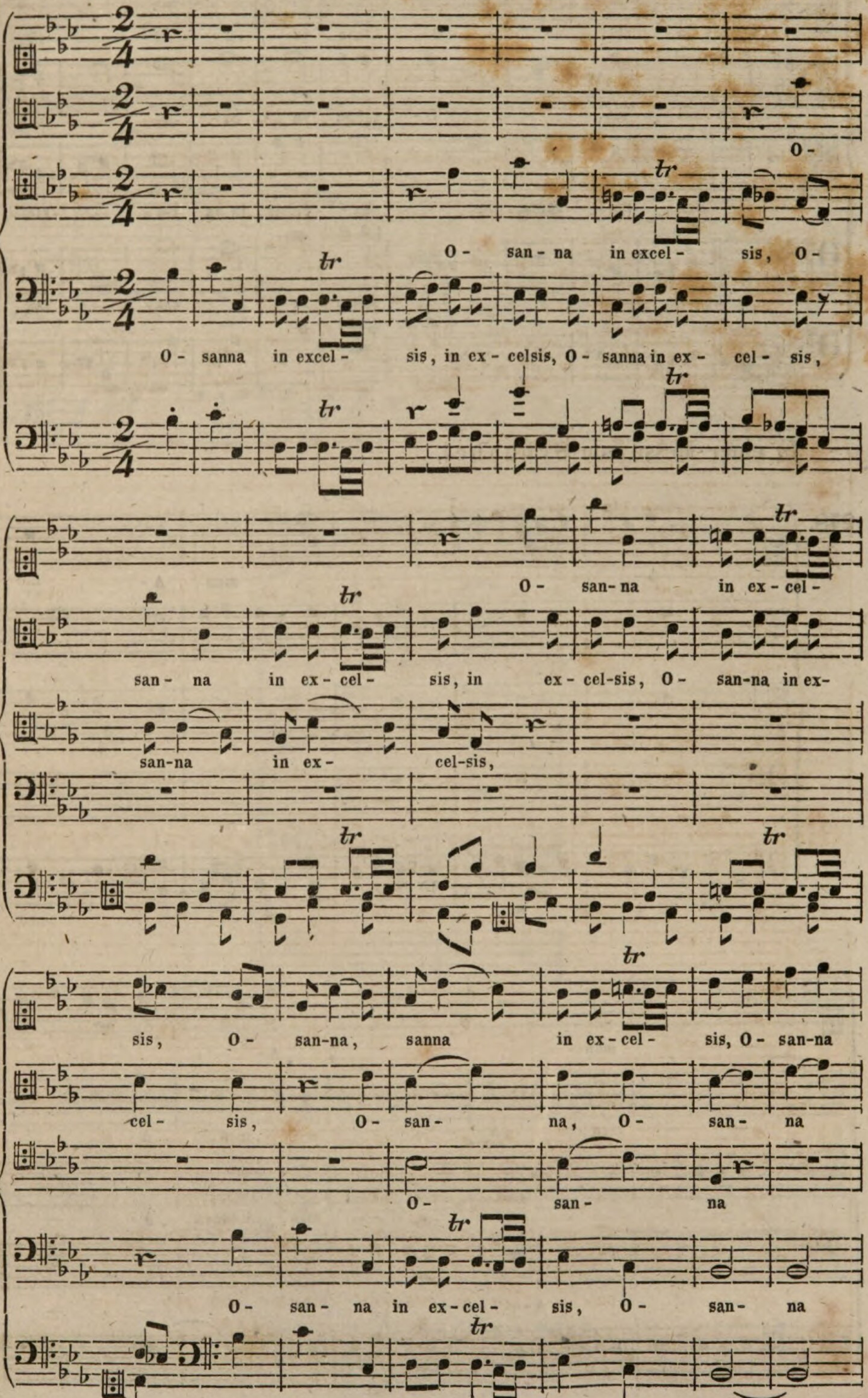
276.




pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pacem,
do - na, dona nobis pa - cem, dona nobis pa - cem, dona nobis pa - cem,
Dona no - bis
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do-
dona no - bis pa - cem, dona no - bis pa - cem, pa - cem, dona
dona
pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na
na nobis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa -
no-bis pa - cem,
no - bis pa - cem, pa - cem, do - na no - bis
no - bis, dona do - na no - bis


cem, pa - cem,
dona no - bis pa - cem, pa - cem,
pa - cem, do - na nobis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na
do - na no - bis pa - cem, dona no - bis pa - cem, dona no - bis
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa -
do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa -
no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa -
pa - cem, dona no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa -
cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem.
cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem.
cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem.
cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem.

277. Aus einer Messe von Preindl.



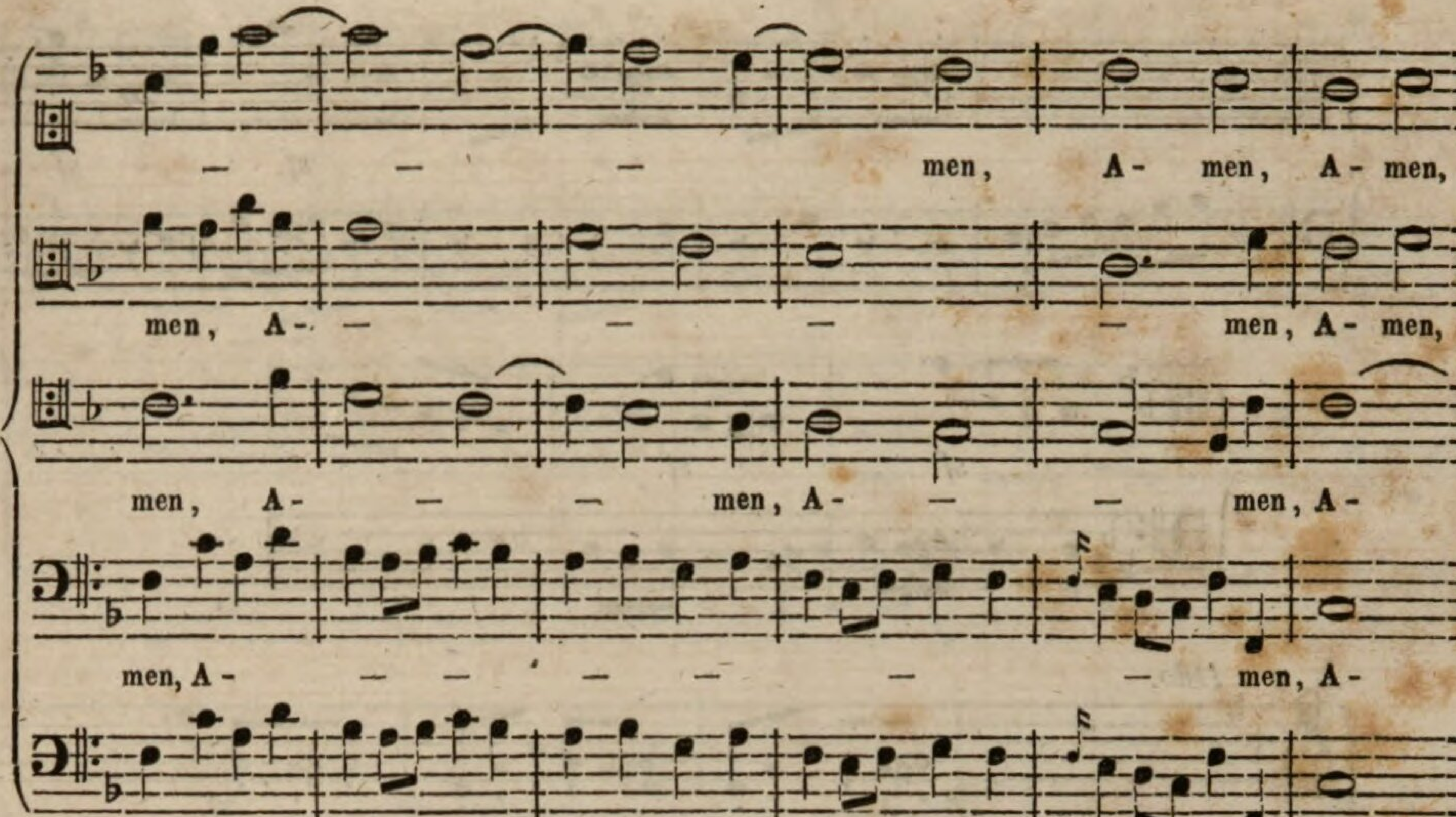


In einer Messe von Schnabel.

278.



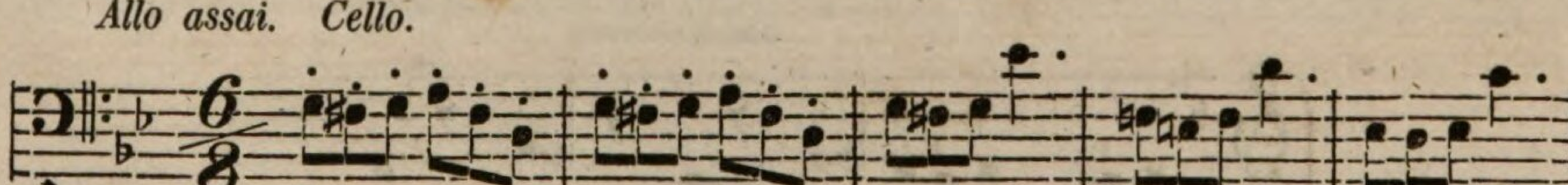






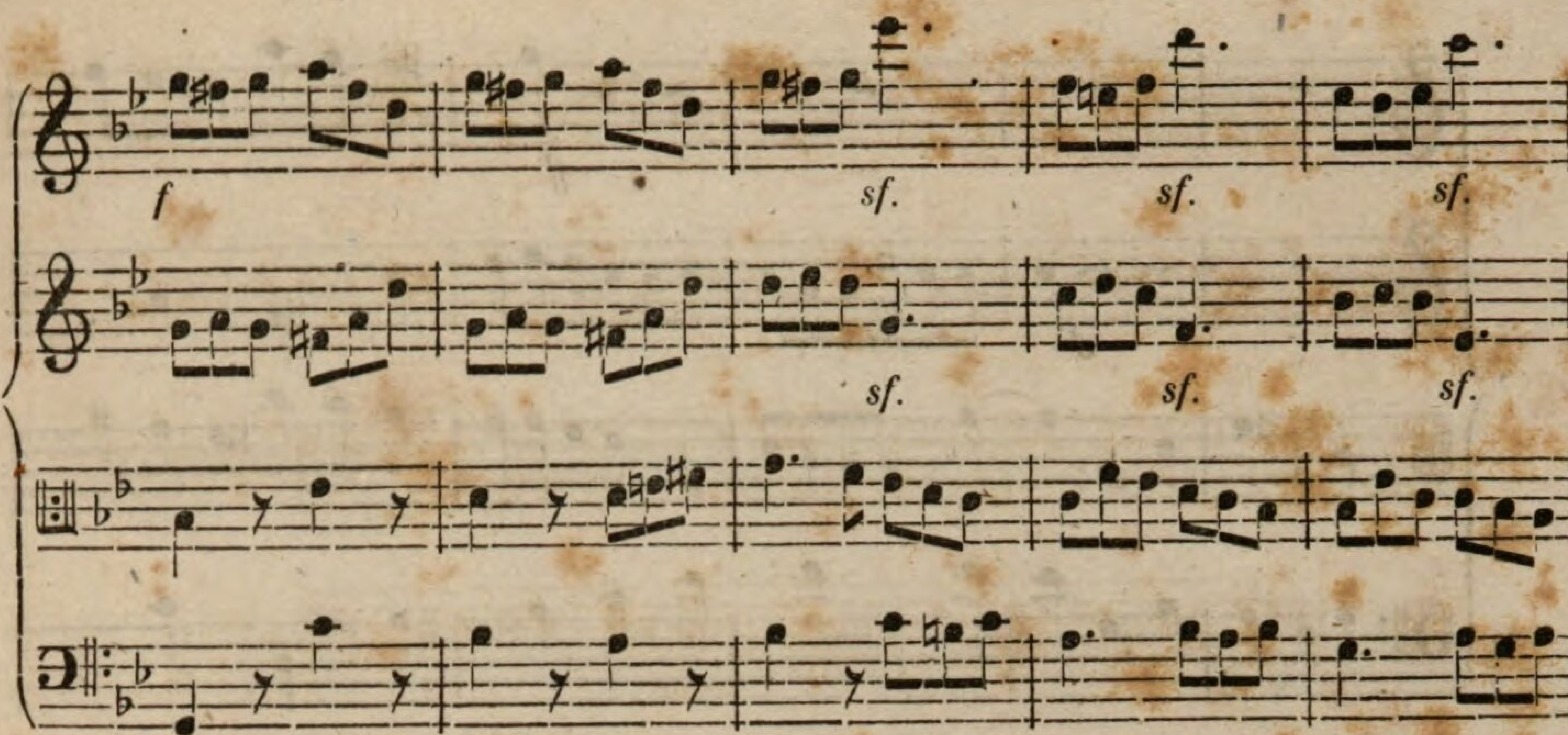
Im Scherzo der G-Moll-Sinfonie von Fr. Lachner.

Allo assai. Cello.

279. 




sf.
sf.
sf.
sf.
IIdo.
ff
sf.
sf.
Basso e Cello.
sf.
sf.
sf.
sf.

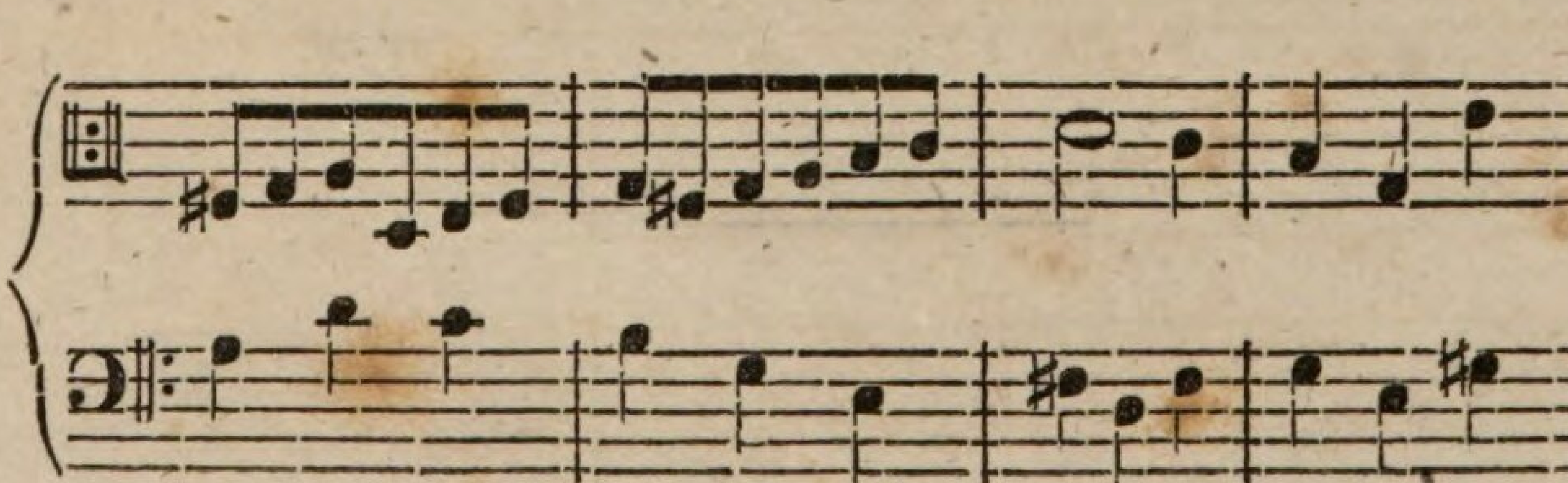


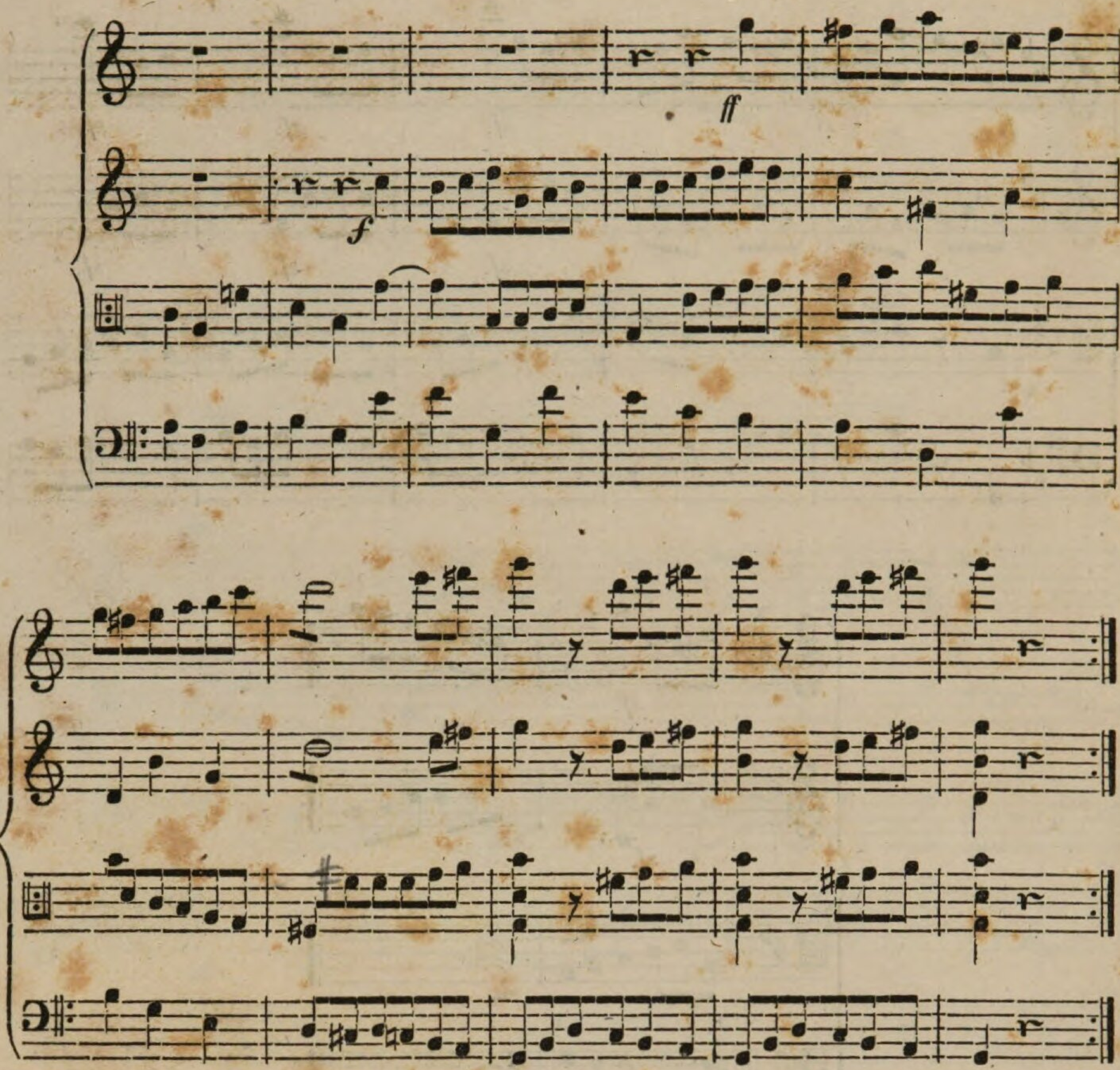


Im Scherzo der C-Moll-Sinfonie von Beethoven.

280.







Den strebsamen Jünger möge nun die grösste Beharrlichkeit im Studium vorzüglicher Werke und nicht endender Uebungen nebst der Ueberzeugung begleiten, dass das Feld, das er betreten, unübersehbar, gross und herrlich ist, und dass Keiner glauben darf, mit seiner Kunst je fertig zu werden. Ist diese Ueberzeugung recht lebendig in uns geworden, dann werden wir **nie** stehen bleiben, sondern unser und der Kunst würdig fortstreben, bis die allmächtige Hand, von welcher wir die schönste Blume des Lebens, die göttliche Kunst gnädig erhielten, alle Dissonanzen in und ausser uns in den Tonica-Dreiklang, in welchem allein Ruhe und Befriedigung liegt, auflöst, und die grosse Fuge des Lebens, in welche sich oft so viele Gegenharmonien flechten, schliesst.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Winkler, Max Joseph,

Harmonie- und Compositionslehre für junge Musiker, Orgelschüler und Schulseminaristen etc

Bd.: 3

Nördlingen 1859

4 Mus.th. 1761-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527850-5